HORACIO SALAS

HOMERO MANZI

y su tiempo



Vergara

En la misma línea de su obra sobre Jorge Luis Borges, Horacio Salas ofrece un retrato cabal de Homero Manzi y de su época. Las múltiples facetas de Manzi conforman un rico calidoscopio: el poeta, el periodista, el político, el dramaturgo, el hombre.

Su actividad política fue tan relevante como la artística. Fue uno de los fundadores y animadores de la mítica FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina).

Salas reseña la actividad poética, periodística, teatral y cinematográfica del autor de *Sur*, y recuerda a sus grandes amigos, entre ellos Arturo Jauretche, Cátulo Castillo, Sebastián Piana, Aníbal Troilo y Enrique Santos Discépolo.

Comentarios sobre *El tango*

"Una historia del tango que es también una iniciación a la Argentina, por uno de sus mejores poetas y ensayistas."

Michel Contat, en *Le Monde*, París

"El libro se ha convertido en estos últimos años en uno de los principales referentes bibliográficos en la materia."

Sergio A. Pujol, en *Clarín*, Buenos Aires

Sobre *Borges, una biografía*:

"Este libro aúna dos virtudes que rara vez van juntas: tiene la solvencia y la solidez de un acabado ensayo académico, y es a la vez liviano, popular, entretenido."

Mario Goloboff en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid

HOMERO MANZI

y su tiempo

biografía e historia

HORACIO SALAS

HOMERO MANZI

y su tiempo

Javier Vergara Editor
GRUPO ZETA
Barcelona / Bogotá / Buenos Aires
Caracas / Madrid / México D.F.
Montevideo / Quito / Santiago de Chile

Diseño de tapa ~ *Raquel Cané*

Fotografía de tapa ~ *Clarín Contenidos*

Diseño de interior ~ *Cecilia Roust*

Paseo Colón 221 - 6° - Buenos Aires - Argentina

ISBN 950-15-2244-X

Impreso en la Argentina / Printed in Argentine
Depositado de acuerdo a la Ley 11.723

Esta edición se terminó de imprimir en
VERLAP S.A. Comandante Spurr 653
Avellaneda - Prov. de Buenos Aires - Argentina,
en el mes de abril de 2001.

a Acho Manzi

porque este libro no existiría
sin su paciencia, entusiasmo y generosidad.

A Albino Gómez

por tantos años de amistad
y porteñismo compartido.

NOTA DEL AUTOR:
Los textos en cursiva son de Homero Manzi.

Índice

Añatuya

Homero Manzi nació el primero de noviembre de 1907 y por lo tanto, según los devotos del horóscopo tradicional, bajo la influencia de Escorpio. Los textos aseguran que entre otras particularidades, los nativos del signo son intuitivos y conocen en profundidad a las personas que los rodean, que se preocupan por la metafísica y los problemas de la vida, la muerte y la soledad del hombre. Agregan que suelen poseer inteligencia aguda y que no los arredra el peligro físico; que les gusta hablar con claridad y franqueza y que su sentido crítico se halla muy desarrollado.

El nacimiento de Manzi se produjo en Añatuya, provincia de Santiago del Estero, cuando el pueblo *era un mísero villorrio sin ladrillos, sin médicos, sin Registro Civil. Casualmente, el Registro Civil se instaló en Añatuya cuando nací yo. Soy pues el primer añatuense inscripto en sus actas. Mi tío, don Domingo Prestera, luchador de la primera hora, fue designado juez de paz, e hizo la inscripción.*[1] Exageraba, porque el acta tiene el número 99, pero de todas formas, es que fue una de las primeras.

Lo anotaron como Homero Nicolás Manzione, hijo de Luis, argentino, porteño (quien a su vez era hijo del inmigrante italiano

---

1. Homero Manzi, "Mi visita" en *Poemas, prosas y cuentos cortos,* edición de Acho Manzi, Corregidor, Buenos Aires, 1998, p. 46.

Francesco Paolo Manzione y doña Antonia Mármoro) y de Ángela Prestera, entrerriana de Concepción del Uruguay. La pareja, junto con su primogénito, Luis Saturnino, que con los años sería también poeta y dirigente radical en la provincia, se había trasladado a ese pueblecito de Santiago del Estero por sugerencia de un pariente político, Carlos Rosso, quien "era un fuerte terrateniente de esa zona, cuyos campos llegaban hasta Colonia Dora o Herrera, al oeste de Añatuya".[2] Don Luis que había viajado junto con su hermano Carmelo, quien también habría de formar una familia y se afincaría definitivamente allí, se asoció con los hijos de Rosso para instalar una fábrica de potasa y soda.

El futuro autor de *Sur* era el sexto de una familia que llegaría a tener nueve hijos, Luis, Esther, Dora, Román, Raúl, Homero, Guillermo, Roberto (tempranamente fallecido) e Hilda, y pasó sus primeros años en el casco de *La 13*, en unos campos donde su padre intentó el cultivo de algodón y maíz. Una vida campesina que recordaría con nostalgia y cariño en distintas oportunidades a lo largo de su vida.

El pueblo donde habría de nacer Manzi tuvo reconocimiento oficial recién hacia 1902, mediante ley provincial. La estación era el centro de enlace de los ramales que comunicaban con el Chaco santiagueño, construidos para facilitar la explotación forestal, que más tarde trazaría uno de los capítulos más oscuros de la explotación laboral y la devastación ecológica en la Argentina.

Hasta mediados del siglo XIX, Añatuya, enclavada en el corazón del obraje, era el último confín civilizado en la gran entrada al Chaco Santiagueño; se levantaba al sur de Matará, en la orilla izquierda del río Salado "cuyo cauce señalaba una larga línea fronteriza de norte a sur, deslindando los dominios de tobas y vilelas (...) un eslabón defensivo rodeado de fuerte empalizada, al lado de Pirua, Sauce Bajada, Itines, Vinal y

2. Luis C. Alén Lascano, "Homero Manzi. Poesía y política" en revista *Todo es Historia*, Buenos Aires, febrero 1970, número 46.

Suncho Pozo. Allí se vive la euforia de la navegación del Salado para unirse al Paraná, y hasta se concreta una sociedad con capitales franceses en 1863, para hacer de estos pueblos importantes puertos fluviales. Finalmente la nueva empresa convoca a hombres y gobiernos: el ferrocarril desde San Cristóbal, en Santa Fe, hasta Tucumán, cuyos derechos adquiere en 1888 la Compañía Francesa de Ferrocarriles Fives Lille".[3]

Un día de 1890, cuando ya se habían tendido 277 kilómetros de vía férrea, al llegar al paraje denominado Simbol Bajada, descarriló un vagón de herramientas y provisiones, a alguna distancia de Fortín Añatuya. El vagón se convirtió en estación provisoria, y la gente comenzó a llamarla "Nueva Añatuya". Había nacido el pueblo que sería cuna de Homero Manzi.

Homero pasaría los primeros años de la infancia en aquella casa santiagueña y su ámbito, su aire, su paisaje y sus habitantes volverían una y otra vez a su obra:

Añatuya es un lugar
que jamás podré olvidar
porque al fin es Aña...mía...!

Tras un verde ventanal,
junto al mismo algarrobal,
conocí la luz del día

¡Que aromado es su polear...!
¡Y qué verde su alfalfar...!
¡Y qué roja su sandía...!

¡Y qué triste es el cantar
de la urpila del lugar,
cuando está muriendo el día...!

---

3. Luis C. Alén Lescano, ibíd.

La síntesis de la vida provinciana de Manzi (la familia se trasladaba a Santiago del Estero todos los años, durante los meses de vacaciones) aparece en las páginas de un cuento inconcluso, que su hijo Acho recopiló en *Poemas, prosa y cuentos cortos*: "Río muerto (*Mayo Guañusca*)", donde más allá de lo puramente ficcional, surgen —apenas disimuladas— vivencias personales:

Lo cierto es que ningún paisaje, ningún rincón de la Tierra, ha podido oscurecerme su color, su perfume, su horizonte, su sol, sus vientos, sus lluvias, sus animales (...) El fresco de la noche me había envuelto en una manta colorada con rayas verdes hilada, teñida y tejida por mi madre. Me despertaban poco a poco los primeros ruidos del rancho. El vuelo pesado de las gallinas que se largaban desde la copa del algarrobo. Los golpes del hacha astillando trozos de vinal para reavivar el fuego escondido durante la noche en un tronco de quebracho, detrás de su ceniza blanca y transparente. Las pisadas y los balidos de las ovejas que ganaban el campo por el portillo abierto en el corral. Los gritos del ternero achiquerado y las contestaciones desgarradas de su madre, la overa macha. El ruido del azúcar dentro de un tarro que abría mi madre, para llenar la azucarera chica. El repiquetear del palo del mortero. Y más tarde, los sorbos que daba mi padre en la bombilla del mate. Allí, con el mate, me levantaba. Las primeras puntas del sol, filtrándose en la hojarasca limpia del algarrobo, hacían más dulce la tarea de levantarme. Me calzaba las ushutas de cuero, me ponía el pantalón que colgaba del hombro por un tirador de una sola cinta cruzado sobre el pecho y me lavaba en el agua de la batea que había llenado mi madre, después de espantar a las gallinas, a los pavos y a los cuchis que bebían. ¡Qué gusto tan suave tenía el agua que se me colaba en los labios! Olor a pozo, a noche, a tierra. Ese gusto de la madrugada me duraba en la boca hasta que aquí mismo, bajo este mismo algarrobo grande partido ahora por un rayo, me sentaba en cuclillas, como los hombres, para tomar mates de leche y masticar tortilla hecha en el rescoldo. Yo era un chico de cinco años y el árbol era fuerte y verde. Tenía un tronco derecho y rugoso. Arriba, como a los tres metros, se abría en cuatro ramas gordas, una para

cada rumbo. Sus hojas permanecían verdes durante todo el año. Apenas si cambiaba el tono con cada estación. En el verano verde amarillo; en la primavera verde puro; en el otoño verde negro y en el invierno verde marrón. El algarrobo estaba siempre lleno de músicas. Nunca le faltaban chicharras o pájaros. Las chicharras comenzaban a cantar cuando las vainas de algarrobo estaban doradas, maduras.[4]

Los estudios de los hermanos (Luis, el mayor, ya había debido marcharse a estudiar en la Escuela Normal de Alberdi, en la provincia de Entre Ríos) provocaron que la familia decidiera regresar a Buenos Aires entre 1911 y 1912, según el testimonio de doña Hilda Manzione.[5] Pero como el padre siguió trabajando en Santiago, la madre y los hijos acostumbraban a regresar anualmente durante los meses de verano hasta que llegase la fecha de volver a las clases.

4. Homero Manzi, op. cit, p. 52.

5. Entrevista con el autor, febrero de 2000.

Buenos Aires, el barrio de Boedo

Aunque Boedo era todavía un arrabal de Buenos Aires (Nicolás Olivari decía que Boedo y Europa [Carlos Calvo], hacia 1905, era *"el fin del mundo")*[6] el choque entre la ciudad y el campo santiagueño debe de haber sido fuerte para los hermanos Manzione: calles empedradas, luz eléctrica, negocios con grandes cartelones, bullicio, veloces automóviles que se mezclaban con carros y chatas y relucientes mateos, el trotar de los caballos sobre el adoquinado y el chirriar de los armatostes que circulaban por las vías del barrio. Todo era nuevo, sorprendente. Habían quedado atrás las largas siestas provincianas, la cosecha de algarrobas, las galopeadas por el campo, la búsqueda de huevos frescos en el gallinero, el vientito fresco de los atardeceres. Hasta el acento y la cadencia verbal habían cambiado.

Por el barrio todavía ensayaban su estampa algunos guapos de alpargata bordada y lengue con monograma, y los muchachos mayores distraían sus ocios en alguno de los varios

6. Nicolás Olivari, *"Antiguo almacén A la ciudad de Génova/ de Cangallo y Ombú./Tu recuerdo se viene en pareja/ con el recuerdo de mi lejana infancia/ mientras un cuartiador criollo, - malevo y picaflor -/ cuarteaba la 'cucaracha' que iba hasta Boedo y Europa / o sea el fin del mundo..."*, en *El gato escaldado* Gleizer editor, Buenos Aires, 1929, p. 24.

cafés, en almacenes con estaño y vivienda en los altos, o en las canchas de bochas de tierra apisonada que salpicaban la geografía de ese costado de Buenos Aires, que a pocas cuadras de distancia, hacia Pompeya, comenzaba a confundirse con el campo. Pero Boedo todavía no era ciudad: menudeaban las quintas con árboles frutales y cercos de cinacina; la avenida Independencia, recién empedrada, contaba con un bulevar cubierto de árboles y era frecuente encontrarse con baldíos en los que todavía señoreaba algún ombú. Abundaban los negocios de venta de pasto, para alimentar a los muchos caballos de la zona, y hornos de ladrillos que se mantuvieron hasta bien entrada la década de los veinte. "Como la tierra era barata y bastante alta, cuando el siglo se iniciaba, era buen negocio comprar algunos lotes y sacar una capa de tierra para fabricar ladrillos, entonces muy solicitados, porque el sitio se estaba poblando rápidamente."[7]

No faltaban tambos lecheros, uno ubicado en Quintino Bocayuva e Independencia, otro en Loria e Inclán y el tercero en Independencia y Castro (hoy Yapeyú). Persistía en Independencia 3549 el ruinoso edificio que había sido del mazorquero Ciriaco Cuitiño, cuya sangrienta fama era utilizada para asustar a los chicos del barrio, caserón sobre el cual, con un dejo de nostalgia, Juan José de Soyza Reilly trató de llamar la atención en una nota publicada en *Caras y Caretas* el 11 de octubre de 1930, titulada "La República de Boedo". Y hasta 1925 perduró en la esquina de Boedo y México una antigua pulpería "a la que se accedía bajando cinco o seis escalones, por estar debajo del nivel de la calle. Allí había un palenque, donde se sujetaban los caballos de los parroquianos, y un bebedero de las bestias".[8]

Como todos los barrios de la ciudad, Boedo también contaba con algunas herrerías, imprescindibles en un mundo donde

---

7. Diego A. Del Pino, *Ayer y hoy de Boedo*, Ediciones del Docente, Buenos Aires, 1986, p. 39.

8. Íd., ibíd., p. 43.

la tracción a sangre era mayoritaria. Con los años, Manzi iba a escribir el poema *La herrería*, fechado en sus manuscritos el 3 de noviembre de 1928:

La herrería es la pampa del barrio,
donde todavía se anuncia la mañana
con el canto del gallo.
Siempre tiene un cordero,
y un mancarrón overo atado en el palenque
y una banda de pollos picoteando la tierra.

Su portón abierto como una tranquera,
su olor a corral,
su petiso zaino y hasta su mensual
chocan con la verdad ciudadana
como las nazarenas prepotentes del carnaval.

Cuántas veces mi infancia volviendo del mandado
se paraba en la puerta de la herrería
a sahumarse con vaso quemado
y a ver el martillazo forjador de estrellitas.
....
La herrería perfuma a todo el barrio
con su olor a caballo.
....
En la piedra de esta ciudad gigante
mi vida es un desfile de trofeos modernos.
Y sin embargo a veces,
a veces pasa en sombra la tarde del herrero,
como un rancho que va sobre una chata
en un anochecer carnavalero.

Y más adelante la fijaría para siempre en el inconsciente colectivo en su mención a *la esquina del herrero / barro y pampa.*

Con motivo de cumplirse quince años de la muerte de Manzi, el poeta lunfardo Julián Centeya escribió: "Cuando Homero llegó a Boedo, Boedo era otra cosa y otro su espíritu.

La esquina de la cortada San Ignacio era la tribuna de Penelón[9] a medias con el racimo de soldados del Ejército de Salvación; estaba Pedro Zanetta —*un Giovanni Grasso de extramuros*— en el *'Alegría'* saltaba Richard Taldmage, lloraba Laura La Plante. Estaba en Colombres 'La Balear' y la muerte esperándolo a Eufemio Pizarro. En los altos del 'Biarritz', José González Castillo encendería las luces de *Pacha Camac* y en su ancho veredón moriría 'La Chancha'; no estaba el *'Los Andes'*, pero sí la ruidosa estación del 55, y a la librería de Munner —Boedo 841— 'caían' Leónidas Barletta, Nicolás Olivari, Enrique González Tuñón, Roberto Arlt, Facio Hebecquer, Roberto Mariani (...) El paraje tenía huecos para la calesita, los chiquilines y el cielo. El café 'Dante' era la sucursal del San Lorenzo de Almagro de los Monti, Lujambio, Omar, Sarrasqueta, Gianella, Larmeau, Carricaberry (...) Entonces Boedo conservaba tres fisonomías. La inicial, que le venía del cruce con Rivadavia. Tramo ancho, familiar, íntimo. Pedazo de calle para estarse. De Independencia a San Juan era para que lo taquearan las muchachas, y de ahí hasta el corte de Caseros —*Boedo muere en cruz*— su tercer rastro era de hombre solo".[10]

El año 1916 sería clave en la historia argentina por el ascenso al gobierno de Hipólito Yrigoyen y quedaría por años fijado en el recuerdo de los porteños por dos motivos: el primero, los festejos del centenario de la declaración de la independencia en 1816, que aunque no fueron tan fastuosos como los que se habían realizado seis años antes, volvieron a volcar a la gente a la calle para celebrar la efeméride y mostrar de paso a un mundo en guerra que los argentinos miraban confiados el porvenir, y el segundo, la demostración de entusiasmo que desbordó la ciudad con motivo del traspaso del poder al yrigoyenismo.

9. Fernando Penelón fue uno de los artífices de la escisión del Partido Socialista, de tendencia internacionalista, con el nombre de Partido Socialista Internacional, que derivó en el partido Comunista Argentino en 1921.

10. Julián Centeya, "Homero Manzi, inquilino de un país llamado Sur", en diario *El Mundo*, Buenos Aires, 30 de abril de 1966.

Debido a la guerra europea desatada dos años antes, la celebración de julio de 1916 no contó con prestigiosos visitantes extranjeros, ni hubo desfiles con la participación de delegaciones llegadas de Latinoamérica, Europa y Japón. Sólo arribaron representantes uruguayos y brasileños. Los actos más importantes tuvieron como centro la ciudad de Tucumán y su casa histórica, donde un siglo antes se había jurado la Independencia. Hasta el diario *La Nación*, que en 1910 había editado un número especial de cerca de quinientas páginas con las firmas de los más notorios intelectuales nativos, esta vez se conformó con publicar un catálogo publicitario de empresas y entidades bancarias, con artículos anónimos sobre la participación que algunas colectividades extranjeras, en especial la inglesa, tenían en el crecimiento del país. No faltaron los grandes bailes privados, para lucimiento exclusivo de "la clase distinguida", según la calificación de la prensa capitalina: el 8, en casa de Teodelina Alvear de Lezica, y al día siguiente en lo de Mercedes Castellanos de Anchorena, que abrió para la ocasión su lujosa residencia de la calle Arenales y Esmeralda, actual sede del Ministerio de Relaciones Exteriores. Para la clase alta, la guerra europea era sólo una mención en la primera plana de los diarios, que la obligaba a mantenerse lejos de París por una temporada. Un fastidio, pero no más.

Hubo también una nota dramática: el 9 de julio, luego del tedéum de rigor en la catedral metropolitana, cuando ya había pasado la última compañía de tropas y lo hacían los *boy scouts*, millares de personas se unieron a la columna; en ese momento, un hombre joven disparó sobre el presidente Victorino de la Plaza al grito de "¡Autócrata!". Falló el primer intento, pero el segundo logró que la bala se incrustara cerca de donde se hallaba el presidente. Con presencia de ánimo, y tal vez a causa de su creciente sordera, el primer magistrado no dio importancia al suceso. "Ha disparado solo pólvora", conjeturó. El secretario de Guerra se apresuró a detener al fallido homicida. El público cercano intentó linchar al agresor. Cayeron sobre el personaje bastonazos y algunas puñaladas, hasta que la policía logró salvarlo de la muerte.

Al ser apresado, el frustrado homicida, que resultó ser Juan Mandrini, de veinticinco años, obrero y poeta, gritó "¡Viva la anarquía!".

De la Plaza, exclamó "¡Es necesario perdonarlo!". Ordenó que lo dejaran en libertad y que la policía lo acompañara a su casa para evitarle encontronazos con un público indignado. Lo que no advirtieron los presentes, y especialmente los miembros de la clase que todavía usufructuaba el poder, fue que ésa era la última celebración al viejo estilo. La *belle époque* tocaba a su fin.

Un pupilaje en Pompeya

A su vuelta de Santiago, a fines del año once o principios del doce, los Manzione se instalaron en Garay 3251, una casa bastante amplia como para albergar a los ocho hijos del matrimonio. Por esa época, según sus propias palabras, Homero se consideraba *un provinciano otario que se quedaba con la boca abierta ante un tranvía,* aunque en realidad él había llegado a Buenos Aires tan pequeño que su provincianismo parece más propio de una retórica posterior o de una asunción deliberada de ser a la vez porteño y hombre del interior. O sea: un argentino integral, de linaje sarmientino: "provinciano en Buenos Aires, porteño en las provincias y argentino en todas partes", según reza la recurrida frase del prócer.

Al llegar a la edad escolar, Homero concurrió a una escuelita de barrio, de la calle Humberto I. Pero:

Duró poco la vida del guardapolvo blanco
y del partido aleve en la cancha de piedra
cuando volvía al hogar, y allí en el primer patio,
buscaba en la canilla el chorro de agua fresca.

Cuando vino la crisis, la crisis y la guerra
vivimos la zozobra del hogar en ahorro.
Mi madre, carne dura, carne de clase media,
nos dio pan y colegio, privándose de todo.

Éramos ocho hermanos. ¡Se nos murió Roberto...!
Fue la única pena sin remedio en nosotros.
Se apagó la mirada de sus ojitos negros.
Después nació Chela, volvimos a ser ocho.

Manzi narró la muerte del hermano en su cuento "El culpable" donde en sólo tres páginas evocó su angustia infantil: *El médico, después de revisarlo le dijo a su madre: —Tiene sarampión. Pero a él no se le ha complicado. Al comienzo la frase no tenía mucho sentido. Era casi un ruido: Pero a él no se le ha complicado. Después pude medir la verdad".* Su hermano, que estaba en la habitación de al lado, *había caído en cama un día después que yo. Lo supe de casualidad cuando mi madre decía que yo lo había contagiado. Esa palabra sonó en mi oído como un reproche. Me pareció una acusación terrible, algo que estaba mezclado con el crimen.* Luego Manzi sigue narrando los días de la enfermedad en la que no le permitían ingresar a visitar al enfermo y cómo poco antes de la muerte lo entrevió por los vidrios. *Mi madre ponía un pañuelo húmedo sobre su frente. A su alrededor todos caminaban en puntillas. Apreté la cara contra el vidrio de la puerta y de pronto salí corriendo, como si me fueran a descubrir. Subí a la pieza de los libros y allí, solo, hundido en la desesperación, lloré sin consuelo.*[11]

Tal vez esa muerte relajó la disciplina doméstica: comenzaron las travesuras, las llegadas tarde, las escapadas, las rabonas y para alguno, las expulsiones escolares:

Los varones menores buscábamos la calle
y de ella traíamos malas inclinaciones.
Por eso nos hicieron vivir en pupilaje
bajo la recta mano de Colombo Leoni.

A Homero, junto con uno de sus hermanos, lo internaron en el Colegio Luppi, en el barrio de Nueva Pompeya, cercano a

11. Homero Manzi, *Poemas, prosa y cuentos cortos*, Corregidor, Buenos Aires, 1997.

Boedo. El edificio ocupaba la totalidad de la manzana triangular rodeada por las actuales calles del Barco Centenera, Esquiú y Homero Manzi (entonces Lanza). De aquellos días —señaló en un artículo Patricia Kolesnicov— "no queda casi nada. El ojo forastero ve un bar, nueve locales vacíos con cortinas metálicas pintadas de celeste, un cantero redondo con alguna flor silvestre de color amarillo. Casi nada. Sin embargo, los vecinos no piensan lo mismo: 'Ahí —muestran— en la planta alta, arriba del bar, ahí dormían los pupilos. Ése era el Atalaya de Manzi. Todo el tango —dicen— se ve desde esa ventana'".[12]

Abraham J. Luppi era un industrial en el negocio de curtiembre, que se interesó por el mejoramiento y desarrollo del barrio "influyendo en diversas obras de la zona, como el trazado de las vías de tranvías, pavimentación de las calles, construcción de las obras sanitarias e instalación de la luz. A su iniciativa se debe la fundación de la Sociedad de Socorros Mutuos".[13] También donó el primer colegio de barrio, privado, pero con un número muy crecido de becarios.

Señala José Barcia que la empresa de Abraham Luppi, a comienzos de siglo, fue una de las pocas fuentes de trabajo de Pompeya, "a la cual aportaba su esfuerzo un grupo nada pequeño de obreros y empleados que residían en las cercanías inmediatas. A la curtiembre llegó una mañana, en demanda de ocupación, un hombre correctamente vestido y de maneras desenvueltas. Traía una carta de recomendación para el señor Luppi y éste supo entonces que su visitante había venido de Italia poco tiempo antes para radicarse en Buenos Aires. Pertenecía a una familia de políticos y militares de la Península, de la que resolvió desgajarse a raíz de un conflicto de orden afectivo. Para procurar olvido a su dolor, viajó a la Argentina

12. Patricia Kolesnicov, "Hace 50 años se estrenaba Sur. Cómo es hoy el escenario del tango de Homero Manzi", en *Clarín*, Buenos Aires, 9 de agosto de 1988.

13. Vicente O. Cutolo, *Buenos Aires. Historia de las calles y sus nombres*, Elche, Buenos Aires, 1988, tomo II, p. 739.

con la esperanza de rehacer su vida, de recomenzarla en todos los sentidos posibles.

"El señor Luppi lo incorporó sin más trámites a su elenco de colaboradores, asignándole un puesto en los escritorios. Pero no tardó en comprender que ése no era lugar adecuado para aquel hombre, cuya cultura, según se evidenció rápidamente, estaba muy por arriba de las exigencias rutinarias de una oficina administrativa. Fue con motivo de tal comprobación que el señor Luppi retomó con vehemencia un viejo sueño suyo que persistía en su espíritu; fundar una escuela para que se instruyesen los hijos de sus operarios y empleados y los demás niños de la barriada, obligados a recorrer largas distancias para poder recibir el aprendizaje de la lectura y la escritura. Ya tenía una de las piezas fundamentales que requería su idea para trocarse en realidad. Tenía a quien confiar la organización y dirección de la escuela.

"Su resolución fue tan acelerada como rotunda, porque apenas llegaron los planos a sus manos, mandó levantar el edificio. (...) Director del colegio fue designado, pues, Eduardo Colombo Leoni, que así se llamaba el inmigrante que se internó en los andurriales de Pompeya para pedir trabajo al señor Luppi. Apenas inició sus actividades, se advirtió que era un maestro ejemplar y un diestro organizador de la comunidad escolar, incluso un eficiente autor de textos, uno de los cuales, *Nociones de historia nacional (con apuntes de historia general)*, debió ser reeditado nueve veces por Ángel Estrada".[14]

Allí Manzi pasó tres años de pupilaje, que le dejarían una impronta que con los años surgiría en el recuerdo de

Un pedazo de barrio, allá en Pompeya,
durmiéndose al costado del terraplén.
Un farol balanceando en la barrera,
y el misterio de adiós que siembra el tren.

---

14. José Barcia, *Tango, tangueros y tangocosas*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1976, p. 238.

En la contratapa de la partitura de ese tema *(Barrio de tango)* Manzi precisó que el colegio *se alzaba, materialmente, entre pantanos, baldíos bajos, terraplenes y montañas de basura o desperdicio industrial. Ese paisaje de montones de hojalata, cercos de cina-cina, casuchas de madera, lagunas oscuras, veredones desparejos, terraplenes cercanos, trenes cruzando las tardes, faroles rojos y señales verdes, tenía su poesía.* Algo que parece evidente si se advierte la marca que aquel recuerdo dejó en Manzi, tanto, que en su tango *Manoblanca* volvería a referirse al barrio, al mencionar la esquina de Centera y Tabaré ubicada a metros del viejo colegio donado por Luppi. A instancias de una comunidad agradecida, por Ordenanza Municipal de noviembre de 1910 se dio el nombre del empresario a una calle de los alrededores.

En el colegio, Homero hace amigos: entre ellos, Francisco Rabanal, el futuro dirigente de la UCR, caudillo durante años de la primera circunscripción y más tarde intendente municipal durante la presidencia de Arturo Illia, "con quien muchas veces se fugaban del internado para ir a comer sus buenos sándwiches de mortadela en el almacén del padre, famélicos por la dieta obligada de las magras raciones colegiales".[15]

Tal vez el ser comprovincianos haya facilitado el encuentro y la rápida amistad con otro santiagueño, Raúl Gómez Alcorta, que con los años se haría periodista y sería compañero político de Manzi. También se hace amigo de Américo Bianco, que llegará a alcanzar el grado de general.

A quien tampoco podrá olvidar a través de los años será a su férreo pero bondadoso profesor Colombo Leoni, nacido en Italia en 1863, que también recibió el homenaje de una calle de Pompeya. (En 1934, le habían otorgado su nombre a una calleja de Barracas, pero en 1943 la ordenanza fue derogada y en su lugar se dictó un decreto que denominaba "Colombo Leoni" a una calle del barrio donde aún se respetaba su recuerdo.)

15. Luis C. Alén Lascano, op. cit.

Ya en la década de los cuarenta, Manzi trató de reconstruir el ámbito de sus días de adolescencia en una de sus glosas: *Volcado a la calle grande Garay desde la boca de su cortada Danel, frente a la Asistencia Pública y el corralón municipal, siguió el curso del agua entrando en barranca hasta la esquina de Loria. Allí contempló en lejanos atardeceres el paso de las chatas que iban al descanso en los Corrales Viejos y su mirada se perdió, sin duda muchas veces, bajo el arco arbolado que se hundía en Almafuerte adentrándolo imaginativo y romántico en la Pompeya de las inundaciones (...) En la esquina de Inclán semblanteó la estampa del pibe Aníbal y oyó las mentas de Eufemio Pizarro, en rueda que animaban los fuelles de Juan Casaretto, José Rivollini y el Tano Francisco, en el corralón del chatero Luciano (frente al viejo mercado) donde dormían su misterio sonoro los organitos crepusculares. Por Inclán hacia el este, absorbió la imagen del albanés Zu Minico que diluía su cara y un viejo canto de bersaglieri entre el humo de su pipa, sentado en el portal de su boliche, coronado por una doble guirnalda de longaniza ahumada y provolone. Cruzando la calle 24 de Noviembre, leyó desde la puerta en el libro entreabierto del famoso conventillo de tres patios, la vida común de las pardas, morenas y maringotes. Aventurado detrás del Parque de los Patricios, el legendario asilo vio a las mulatas lavar ropa ajena en bateas.*[16]

Manzi permaneció en el colegio Luppi entre los trece y los dieciséis años; sobre sus pupitres escribió sus primeros versos. Ya de niño, Homero había sentido la rara satisfacción de que sus íntimos se rieran y lo felicitaran cuando les leía sus primeros garabatos. Eran coplas para la murga *Los presidiarios*, que había formado con otros compañeros y vecinos, con los que ruidosos recorrían las calles del barrio cantando rimas humorísticas en las que se ensañaban con personajes conocidos, para finalmente pedir en verso el canónico trago para apagar la sed producida por la danza y las piruetas para el director, y de paso, para todos los integrantes del grupo. "A nuestro director/ le duele la cabeza/ y quiere que lo conviden/ con un vaso de cerveza", entonaban al son de tambores y panderetas.

---

16. Aníbal Ford, op. cit., p. 16.

Sus hermanas mayores, Dora y Esther, le habían confeccionado un traje a rayas similar al utilizado por los condenados en las cárceles argentinas hasta el año 1947, cuando dicho vestuario fue suprimido por considerárselo vejatorio.

Una de aquellas cuartetas, que comentaba ciertas negociaciones del gobierno argentino con motivo de la primera guerra, persistía aún muchos años después, con más suerte que muchas páginas académicas. Tanto, que cuando dialogué con Jauretche y Cátulo Castillo sobre Manzi, ambos hicieron referencia a aquellos versos:

Con el cuento de la guerra
se nos llevan todo el grano
y nosotros, los criollos,
con la paja se contentamos.

Después de la gran inundación de 1913, se decidió levantar un terraplén para detener el posible avance de las aguas en caso de un nuevo desborde del Riachuelo. El terraplén se extendía desde avenida Sáenz hasta Villa Soldati, y Manzi lo tenía frente a sus ojos como parte integrante del paisaje, junto con el paredón de la curtiembre Luppi, en Esquiú al 1300. A lo lejos, la vía del tren que iba de la actual estación Sáenz hasta la de Villa Soldati, a la altura de Francisco Pizarro y José Martí. Más allá, estaba la luz de almacén.

Allí fuimos felices, entre juego y estudio.
Entre buenos amigos y humildes profesores.
Las pocas complacencias nos hicieron más duros.
Y los muchos deberes nos hicieron más hombres.

¿Recuerdas Sadí Mozo, los versos de aquel libro...?
¿Recuerdas la revista fundada por Tecione...?
¿Recuerdas el pecado del primer cigarrillo
Que nos costó en castigo quinientas divisiones...?

Al parecer Manzi fue un buen alumno: "Su boletín de primer año muestra un nueve en castellano y matemática, un

diez en historia y una nota en la que el director le da cuatro días de asueto por ser el mejor promedio de la división".[17]

De su paso por las aulas del colegio Luppi arranca también su simpatía, nunca cuestionada, por el Club Atlético Huracán. No era sólo que "el Globito" fuese uno de los equipos tradicionales del barrio (Manzi vivía justo en el límite entre Boedo y Parque Patricios) sino que su nacimiento fue posible por la afición de los alumnos del Colegio Luppi, que a la salida de las aulas armaban un *picado* en un baldío de la calle Cachi entre las de Ancasti y Traful, en el barrio de Nueva Pompeya. Eso era en los días de mayo de 1907; "y a propuesta de uno de los iniciadores —dice el diario *La Prensa* en su crónica del 24 de abril de 1966— se le denominó *Verde esperanza*".[18] Después, los mismos fundadores, varios de los cuales habían sido alumnos del colegio, aceptaron la sugerencia del librero que les iba a confeccionar el sello de goma, quien propuso que le pusiesen *Huracán* en homenaje al globo aerostático con el que Jorge Newbery (durante el curso de 1908) acababa de unir Buenos Aires con Brasil, pasando por territorio uruguayo, en sólo trece horas. Poco después, le pidieron permiso al propio Newbery para usar como distintivo de la institución el clásico globo rojo con la "H" bordada en el centro. Viniendo de ese colegio y en tanto vecino del barrio, casi parece obligatorio que Homero se hubiera sentido desde un principio conmovido por las actuaciones del equipo de la camiseta blanca con vivos del mismo color que el monograma.

Manzi evocaría con nostalgia sus años de hincha de Huracán, equipo que sin duda le dio satisfacciones, ya que en los años 1922, 1923 y 1928 fue campeón de la Asociación Amateur de Football (liga en la que también militaban Racing, River, Boca, Independiente, San Lorenzo y Vélez Sarsfield, entre otros). Estuvo presente en 1948, cuando Huracán inauguró su

---

17. Patricia Kolesnicov, op. cit.

18. Ricardo M. Llanes, *El barrio de Parque de los Patricios*, Municipalidad de Buenos Aires, 1974, p. 81.

nuevo estadio de cemento, con un resonante triunfo nada menos que sobre Boca Juniors, por cuatro goles a tres, que lo impulsó a redactar, ese mismo día, su entusiasta evocación:

Los arqueólogos se empeñan en hacer la cuenta exacta de las ciudades superpuestas a lo largo de sucesivas civilizaciones. Ayer, sentados en las butacas de Huracán, sin querer, hacíamos nuestra arqueología sentimental, superponiendo en el recuerdo las distintas canchas del Club de Parque de los Patricios, que nació bajo el símbolo de aquel globo ausente —que llorara todo Buenos Aires— y que tuvo como presidente honorario a Jorge Newbery, el príncipe de los deportes argentinos, aquel de la sonrisa triste y la muerte gloriosa.

Es que habían pasado muchos años sobre nuestras vidas. Ya no estábamos con "Tuco", el extraño vagabundo del conventillo de la calle Garay, mirando "medio partido" desde las montañitas de Chiclana. Ya no corría sobre la línea lateral de la calle el Ruso Chavín, con el pañuelo colgando del bolsillo de su largo pantalón azul.

Y el Negro Laguna, mañero y limpio al mismo tiempo, y Ginebra, el ídolo de la calle Rioja, Iriarte, Basaldone, Carabelli, Márquez, Soulas y Martínez (Pedrito Martínez) tampoco andaban sobre el pasto.

Comprendimos que habían pasado muchos años sobre nosotros y sobre los demás, y que, en su curso, el escenario y los actores se habían transformado. Claro, algo había quedado como antaño y eran: el corazón indomable de un once que empuja como si fuera el de siempre, y el globo simbólico que para jerarquizarse, puede apelar a la tradición deportiva mezclada a la ciudad de 1910, que subía a las azoteas bajas a ver pasar sobre los molinos y las chimeneas los inflados aparatos de Newbery y el sargento Romero.

También estaba sobre la cancha —otorgando con su presencia serena categoría de seguridad— el Cachorro Alberti. Porque hace mucho, cuando en lugar de las tribunas actuales apenas si existía una casilla de madera, ya jugaba un Alberti, que desde la misma línea lucía el arte del rechazo infalible y rotundo. Y también estarían sobre las tribunas, mezclados con la multitud, los muchachos de Danel, de Metán, de Prudán, de Casacuberta, de Gallegos, de Cabot —famosas cortadas del sur— y sobre cuyas piedras sin tranvías se levantaron escuelas primarias de foot-ball, con pelotas de veinte.

Estaban allí. Yo los he visto otra vez como hace muchos años, inflando el globito con todos los pulmones y festejando la victoria con las gorras al aire y ocupando orgullosos las gradas de cemento.

La historia de los barrios porteños está escrita, sin duda alguna, en los libros de actas de los clubes de barrio. Huracán es casi la historia misma del Parque de los Patricios. Alrededor de su nombre Pampero, giran los recuerdos del barrio sur. Al globo rojo sobre campo blanco —heráldica suburbana— están adheridas las cosas del barrio, y los hombres del barrio, y los cafetines del barrio y los baldíos del barrio... con melancólicas suturas.

¿Es que el Café Benigno, desde cuyo palco molía tangos el bandoneón de "Arturo La Vieja", y en cuya pizarra de billar se colocaba el resultado de los partidos de primera cuando no había radio ni sextas ediciones... no formaba parte de la historia de Huracán?

¿Es que el Colegio Luppi en cuyos recreos del lunes se comentaban los goles y las jugadas del domingo no era un vivero de jugadores y simpatizantes de Huracán?

¿Es que el Cine Ruso —el del Capuchino— y La Esclava y El Americano y La Tipográfica, no estaban ligados a los mismos recuerdos? ¡Sí!

Todos esos lugares y la Quinta de Pancho Moreno y cada una de las esquinas del Parque, están estampados en las páginas del club, que de tan modesto recibiera el mote de "Mate cocido", pues en lugar del té habitual, obsequiaba con la criolla infusión a sus rivales y que hoy, al correr de los años, es dueño de una sede lujosa y del primer estadio sudamericano.[19]

19. Homero Manzi, "Treinta años de recuerdos alrededor de un globo" en *Poemas, prosa y cuentos cortos*, p. 101.

Primeros amores, primeras canciones

A los quince años, Manzi escribió su primera letra. Era un vals, *¿Por qué no me besas?*, con música del bandoneonista Francisco Caso. En ella se traslucían evidentes muestras de rezagado modernismo, comprensible si se piensa en la juventud del autor, pero al mismo tiempo se puede advertir la capacidad versificadora, el buen ritmo y cadencia que años después le serían característicos:

Dame un beso, te dije ferviente,
y un beso sin fuego pusiste en mi frente.
Cual ave siniestra la duda asomó,
y volando lenta, muy lenta bajó.
Como loco del parque callado
me fui, y aquel beso su dardo aguzado
en mi alma amorosa clavó sin piedad
y no tuve fuerzas para verte más.

Poco tiempo después, con la colaboración del mismo músico, escribió la letra de *Yo me quiero divertir.* A los pocos meses, en un concurso organizado por el cine Pardal, le premiaron su tango *Déjenme solo,* con música de Antonio Roganti.

También de esa época es un vals denominado *A su memoria*, dedicado, como es obvio, al tema de la madre, y que luego sería grabado por Ignacio Corsini:

Hoy vuelven a mi mente, madre mía,
envueltos en nostalgias del pasado
esos dulces momentos de alegría
que en aras del placer hube olvidado.

Era la adecuación al molde edípico propio de muchas canciones de la época, estragadas por una cursi sensiblería que sería frecuente en el tango en temas como: *¡Madre...!; Madre hay una sola; Avergonzado*, y varias decenas de obras similares; lo cual no implica desconocer el sentimiento que guardaba Homero por su madre, idealización que se advierte en su filme *Pobre mi madre querida* interpretado por Emma Grammatica y Hugo del Carril, así como en su poema *Treinta años:*

¡Y mamá...! ¡No imaginas lo que fue nuestra madre...!
¡Su esfuerzo fue una lucha de noches y de días...!
Cumplió una ley sagrada, cuidarnos sin cuidarse,
y cumpliendo esa ley se le pasó la vida.

También escuchó los ya rezagados cantos de los payadores y las mentas de dos nombres legendarios: Gabino Ezeiza y José Bettinoti. El primero, autor de los famosos versos de *Heroica Paysandú*, que murió el mismo día en que Yrigoyen se hizo cargo de la presidencia en octubre de 1916, y el segundo, el correligionario al que Manzi habría de dedicar una milonga, así como su película *El último payador*, quien había muerto el 21 de abril de 1915.

Todavía se escuchaban en los barrios los ecos de algunas tenidas entre payadores célebres y se admiraba la facilidad versificadora de otros intérpretes menos notorios. Manzi escribirá: *Campeaba entonces la intención didáctica de Luis García, los cantos heroicos de Gabino Ezeiza, el alarde melódico de las tiernas*

canciones de José Bettinoti y la trillada entonación sobre la cual se encaramaban los versos rebeldes de Martín Castro.[20]

Son los días en que se afirma su amistad con un joven músico, Cátulo Castillo, con quien establece una relación que perdurará hasta su muerte. El padre de Cátulo, José González Castillo, ya era un autor teatral consagrado; en 1905 había subido a escena su drama *Los rebeldes;* dos años después, la compañía de Pepe Podestá estrenó su sainete *Del fango,* al que siguieron otras obras que le dieron gran notoriedad: *Entre bueyes no hay cornadas,* de 1908; *El retrato del pibe* y *Luigi,* de 1909 y *La telaraña* de 1910. Ese año debió exiliarse en Chile a causa de su ideología anarquista, ya que con motivo de los festejos del Centenario, el gobierno de José Figueroa Alcorta dispuso la detención de más de dos mil quinientos ácratas para evitar posibles boicots a las celebraciones.

Cuando el éxito de Carlos Gardel con *Mi noche triste* provocó que la mayoría de las obras teatrales incluyesen el estreno de algún tango con letra, González Castillo se vio en la necesidad de escribir versos para adosarlos a la vieja partitura de *Royal Pigall* de Juan Maglio, estrenado en una de sus obras más famosas: *Los dientes del perro.* Y en 1922, escribió la letra de *Sobre el pucho,* para una melodía del joven compositor Sebastián Piana, al que siguieron varias letras notables como la de *Silbando,* con música de su hijo Cátulo; *Griseta,* con Enrique Delfino, y *El aguacero,* también sobre partitura de Cátulo, tema campero fuertemente influido por el *Salmo pluvial* de Leopoldo Lugones. Luego escribió para el cine, tanto para el mudo como para algún filme sonoro, y fue fundador de la famosa "Peña Cachacamac" y de la Universidad Popular de Boedo.

La influencia intelectual de González Castillo resultó decisiva, tanto en la trayectoria de su hijo Cátulo (quien en

---

20. Para mayor información sobre la personalidad del payador ácrata, véase Miguel Ángel Lafuente, *Martín Castro. El payador Libertario,* Las Orillas, Buenos Aires, 1980.

realidad había sido anotado en el Registro Civil como Ovidio Catulo[21]) como en la del propio Manzi. Las charlas, la recomendación de lecturas, su preocupación por los desposeídos y los marginados y su sentido nacional de la cultura, lo transformaron en un verdadero mentor de los dos amigos. Años después —como señalan Bossio y Gobello—[22] para escribir *Barrio de tango*, Manzi tomaría la estructura poética de *Silbando*, quizá como influencia lejana, y en parte como homenaje.

El primero de abril de 1949, según papeles que a veces guardaba en desorden, sin fecha ni señas de publicación, cuando se cumplían once años de su muerte, Manzi recordó con afecto a su maestro:

San Juan y Boedo de hace mucho tiempo. Allí, frente a la casa de don José González Castillo, estaban las chapas de un teatro popular y más allá, las pantallas de los primeros cinematógrafos suburbanos y también los bares con palco a ras del suelo desde donde ágiles dedos trepaban por las escaleras del bandoneón hasta llegar al tango.

San Juan y Boedo de hace mucho tiempo y José González Castillo mirando desde la esquina hacia ninguna parte. ¡Claro! Desde la barranca se presentía hacia el sur la presencia de Pompeya y de Puente Alsina, con sus curtiembres y sus chimeneas y sus inundaciones; y hacia el norte, el último pedazo de Almagro, escenario propicio de José Bettinoti, el pequeño muchacho zapatero, que inventó, vaya a saberse cómo, la primera canción de Buenos Aires; y al otro lado, Cochabamba arriba, las calles anchas y las quintas y las copas altas de los árboles y

21. Ácrata convencido, González Castillo había pretendido inscribir al niño al nacer como "Descanso Dominical". El poeta Francisco Grandmontagne, que había acompañado al padre al Registro Civil, una vez derrotados los argumentos libertarios por la terquedad del funcionario público, convenció al obstinado amigo de transformar el nombre del niño por el homenaje a dos poetas clásicos: el resultado fue que lo inscribieron como Ovidio Catulo (sin acento). Luego, según me contó Cátulo, ante las bromas de sus compañeros de escuela, para evitar rimas burlonas él mismo hizo esdrújulo el Catulo.

22. José Gobello y Jorge Bossio, *Tangos, letras y letristas*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1979, p. 142.

hasta retazos de alfalfares misteriosos; y por San Juan, ganando al río, el San Cristóbal bravo, lleno de mostradores y de escudos de comité y de canchas de taba y de pedanas a cuchillo, para la esgrima canalla y temeraria.

Y a los cuatro rumbos, casas sin salas y corredores profundos y huecos sembrados de vidrios y de latas viejas y de hombres traídos por los mares y mujeres con pañuelos atados a la cabeza y muchachos argentinos que estaban plasmando, sin saberlo, al hijo nuevo de la patria vieja. Y, sin duda, este mismo cielo de hoy y esta misma noche y las estrellas de siempre y el mismo calor de barrio, un poco vida pobre y otro poco pintura de sainete.

Boedo era entonces algo así como un paso pesado que diera Puente Alsina para llegar al centro. González Castillo comenzó a querer ese barrio cuando sus disfrazados carnavales traían rodajas y verseadas en chatas de cuatro riendas y cuando las ideas y las banderas rojas, en una confusa esperanza de justicia, salían en busca de la redención negada y cuando hasta sus escenarios llegaban nombres de la ciudad iluminada —Pablo y Orfilia Rico— y cuando las guitarras ardían en milongas y cuando comenzaban a rodar los tangos de Pacho desde los cafetines.

Tal vez ningún hombre, ni hoy ni nunca, vuelva a pasearse más cómodamente por las calles de Boedo, como González Castillo. Tal vez nadie consiga dominar sus múltiples facetas como él lo hiciera.

No sé cómo llegó a sus calles ni he intentado saberlo, pero algún día ancló en el barrio ese pesado andar de su talento y los chicos y las mujeres y los ladrones y los estudiosos y los obreros, supimos que Boedo había encontrado a su poeta, a su dramaturgo, a su inspirador, a su amigo. Tal vez la adolescente amistad con las guitarras —Curlando, Gabino, Cazón y Bettinoti— le dieron ese ángulo de estética criolla que muy pocos consiguen. Tal vez las noches del café de "Los inmortales" —Carriego, Darío, Charles Soussens, Florencio— amoldaron sus formas, su filosofía. Tal vez las plataformas abigarradas de los tranvías que atravesaban el ocaso, púlpitos de la picardía, acercaron su corazón hasta la tolerancia comprensiva del pecado ajeno. Tal vez la pobre gente que quedó sin destino en medio del fracaso, fue la que entregó el tema de las primeras obras que eran también protestas.

Así, hecho hombre, atravesando la carne cotidiana y vulgar de los que sufren, llegó a los libros grandes y a la hora de las páginas altas. Pero el tránsito sobre las llagas y la tensión heroica de la lucha, de la protesta, de la indignación, fatigaron su pulso y como renunciando a la gloria mayor que ya tenía, fue reduciendo día a día sus ambiciones hasta acomodar sus horizontes a la geografía humilde del barrio que no habrá de olvidarlo.

Así lo encontró mi amistad de muchacho asombrado y lo siguió mi admiración. Así lo cultivé hasta la última hora viéndolo trabajar en su Universidad de Boedo o en la Peña Cachacamac, desparramando cultura a lo Sarmiento y empujando la vocación teatral de los humildes que llegaban hasta su prestigio con hambre en la boca y en el corazón.

Y luego, cuando el barrio dormía y apenas si las luces de los bares nocturnos lo veían volver hasta su casa, iba, debemos creerlo, tejiendo los versos de los cantares que entregaba al uso de la gente con la secreta intención de que a través de ellos aprendieran a mirar el cielo, y los callejones, y los faroles y esas lunas sangrientas del verano que se hundían detrás del decorado de los conventillos.

En ese viaje nocturno y desolado de su alma, lo solíamos encontrar sus amigos más jóvenes, que éramos amigos también de Cátulo, su hijo, boxeador y estudiante, y lo acompañábamos hasta la puerta, ante la cual hablábamos de la vida y del arte con pasión de muchachos y él rejuvenecía a propósito, para mezclarse humildemente con nuestras esperanzas.

González Castillo no sólo era un entusiasta de la obra de los jóvenes, sino también generoso con su tiempo. Sebastián Piana recordaba que un día se presentó en su casa con la partitura de un tango; iba recomendado por su padre, al que apodaban "El sordo Sebastián", guitarrista y amigo del dramaturgo; estaba ilusionado con presentarse a un concurso ofrecido por los cigarrillos "Tango", y le pidió que le escribiera una letra. González Castillo le respondió: "Si es para cigarrillos, ya tenemos el título: *Sobre el pucho*". En pocos minutos redactó los versos, dando origen a uno de los tangos más notables de la década de los veinte:

Un callejón en Pompeya
y un farolito plateando el fango
y allí un malevo que fuma
y un organito moliendo un tango

Pese a ello, y como suele suceder en la historia del tango, y también de la literatura, el tema elegido en primer lugar, *El ramito*, de Gabino Coria Peñaloza y Juan de Dios Filiberto, no alcanzó la perdurabilidad de *Sobre el pucho*, que obtuvo un segundo premio de quinientos pesos y fue estrenado por "un cantor moreno, llamado 'El Caruso negro', acompañado por una orquesta contratada por la empresa organizadora del certamen".[23] Al año siguiente, el tema se hizo famoso en la interpretación de Carlos Gardel, con las guitarras de José Ricardo y Guillermo Barbieri.

En 1923, la dupla Piana-González Castillo, esta vez con la participación musical de Cátulo, dio a conocer *Silbando*, cuya tónica descriptiva habría de marcar un camino en la obra posterior de Homero Manzi:

Una calle en Barracas al Sur,
una noche de verano
cuando el cielo es más azul
y más dulzón el canto
del barco italiano.
Con su luz mortecina, un farol
En la sombra parpadea,
y en un zaguán
está un galán
hablando con su amor.

Y desde el fondo del Dock,
gimiendo en lánguido lamento,

23. Eduardo Romano, *Las letras del tango*, Fundación Ross, Rosario, 1993, p. 50.

el eco trae el acento
de un monótono acordeón,
y cruza el cielo el aullido
de algún perro vagabundo
y un reo meditabundo
va silbando una canción.

Para Manzi son también los años finales del bachillerato, cumplidos en el Nacional Mariano Moreno. Colegio donde Homero se quedó libre porque, enamorado de la novia de un profesor, comenzó a llamarla por teléfono imitando la voz del entonces muy famoso cantante José Bohr, que había logrado notable suceso con *Pero hay una melena...* que hacía furor por esos días. Cuando el profesor se enteró de quién era el autor de las llamadas, además de propinarle una trompeadura al bromista, logró que le aplicasen las amonestaciones necesarias para dejarlo fuera del establecimiento.

Luego, la ciencia infusa de mi bachillerato.
En primer año bueno. En segundo mejor.
En tercero, mediocre. En cuarto, enamorado.
Entonces quedé libre. Culpable el corazón.

¡Mintiendo ir al colegio me iba por esas calles...!
Sin una compañía. Ninguno me siguió.
Al mirar a mi madre quería confesarle
pero siempre fui avaro con mi propio dolor.

Según el testimonio de Hilda Manzione, hermana del poeta, "en esa época no se acostumbraba a hablar de noviazgos en la casa hasta que se presentaba a la chica con la cual uno se iba a casar realmente. Las otras relaciones se le suponían, sobre todo, porque a veces se le escapaba algo. Homero era un gran seductor. Las mujeres lo seguían muchísimo. Era pícaro y andaba haciendo sus cosas, pero en la casa, oficialmente nadie sabía nada, hasta que apareció con su novia, Casilda Iñíguez, con la que se casó muy joven. A la que yo conocí —sigue diciendo

doña Hilda— fue a Juanita, *Juana la Rubia*, que vivía en Pompeya, de donde, por vecinos, nos habían llegado ecos del entusiasmo de Homero. Era una chica alta, muy bonita, de apellido Rubino".

Alrededor de los catorce años, Homero y un grupo de sus amigos crearon en Pompeya un club llamado Billiken, donde ensayaban obras de teatro bajo la dirección de Alberto Vaccarezza. El nombre era el de la revista de la editorial Atlántida, fundada en 1919 por el periodista uruguayo Constancio C. Vigil, publicación que en poco tiempo alcanzó una enorme popularidad entre niños y adolescentes. Se reunían en un viejo caserón, conocido en el barrio con la denominación de Quinta la Merced, donde pusieron en escena varios sainetes que tuvieron como pareja protagónica a Homero Manzi y Juana Rubino, quienes se apresuraban a terminar los ensayos para poder dar largos paseos por el barrio. En el Club también se organizaban bailes, especialmente para carnaval. La partitura de *¿Por qué no me besas?* recuerda esos días en una dedicatoria que dice: "Para el sector femenino del Billiken".

Tres o cuatro años después, la gran pasión de Homero, aunque no la única, fue Celina, hija del escultor Agustín Riganelli, quien había prohibido a la muchacha que se viera con Manzi y por lo tanto —mucho menos— que comenzara un noviazgo. Pero él, sin que le importaran amenazas ni prohibiciones, esperaba que el padre saliera de la casa, saltaba por las azoteas y se metía por los techos para visitarla. (En 1919 Riganelli se hizo famoso entre los críticos de arte, justamente cuando expuso una cabeza de niña titulada *Celina*.) Al enterarse por alguna delación de esos encuentros clandestinos, el escultor, un hombre corpulento acostumbrado a manejar la maza y moldear piezas de mármol y que por lo tanto poseía mucha fuerza, le propinó a Manzi más de una paliza, de las que el joven enamorado salió maltrecho, hasta que al fin un par de compañeros del gimnasio donde Homero practicaba box con Cátulo se decidieron a intervenir al observar los magullones que traía de cada encuentro con el agresivo progenitor. Visitaron a Riganelli y aseguraron que de insistir con

su agresiva actitud hacia el poeta, la respuesta sería físicamente contundente.[24] La leyenda afirma que al poco tiempo el escultor "se la llevó del barrio".

Según testimonios recogidos entre algunos memoriosos por Acho Manzi, también habría existido una relación con otra muchacha de la cual sólo se sabe que se llamaba Rita, que vivía por el Abasto, y a la que Manzi pasaba a buscar por su casa en las tardes, para llevarla a caminar por Pompeya, barrio lejano, para evitar que los reconocieran, entre otras cosas porque provocaba envidia entre ciertos vecinos a quienes molestaba que un ajeno al barrio hubiera logrado lo que tantos pretendían inútilmente, ya que al parecer se trataba de una morocha especialmente atractiva.

También son esos los años del comienzo de su actividad militante, de las interminables tenidas en los cafés del barrio, de las largas discusiones políticas y de su defensa apasionada de Hipólito Yrigoyen.

> *Reaccionando de pena aprendí por mi cuenta*
> *la ciencia embarullada del programa final*
> *y en una lucha oscura de bolillas y temas*
> *un día traje a casa el programa oficial.*
>
> *Con él franqueé la puerta medieval del Derecho.*
> *Leí filosofía. Estudié introducción.*
> *Un discurso de Howard, "El Chaco y sus obreros".*
> *Abandoné los libros y me hice luchador.*[25]

---

24. El escultor Agustín Riganelli nació en Buenos Aires el 19 de mayo de 1890 y murió en la misma ciudad el 4 de noviembre de 1949. En 1922 obtuvo el Primer Premio Nacional por una cabeza de niño titulada *Pocho.* Y en la ciudad de Buenos Aires se puede observar una de sus obras más características que se alza en la esquina de Avenida Pavón y Esteban de Luca: el bronce sobre base de granito reconstituido del dramaturgo uruguayo Florencio Sánchez, que durante algunos años estuvo ubicado en la puerta del teatro General San Martín, de la avenida Corrientes.

25. El discurso no ha podido ser hallado. Consultado Horacio Sanguinetti, historiador del Reformismo, opinó que debió tratarse de una improvisación.

Hipólito Yrigoyen: la marca ideológica

En 1916, como fruto de la primera elección presidencial realizada bajo la ley Sáenz Peña, que consagraba el voto universal, secreto y obligatorio, la Unión Cívica Radical, con la conducción de su caudillo, Hipólito Yrigoyen, asumía las riendas de la república. Era el corolario de una vida consagrada a luchar contra el sistema político solidificado a partir de 1880.

Líder indiscutido de las masas hijas del aluvión inmigratorio, Yrigoyen era nieto de Leandro Antonio Alén, miembro de la Mazorca, que partícipe y convicto de un frustrado levantamiento rosista contra el gobierno de Urquiza, había sido ejecutado en la horca en diciembre de 1853. Por lo tanto, era también sobrino del legendario Leandro N. Alem. La familia Alén había decidido cambiar su apellido a causa de los problemas que a todos sus integrantes les provocó ser, en una ciudad pequeña, los familiares de un condenado a pena infamante. A lo largo de toda su infancia, Yrigoyen llevó sobre sus hombros ese baldón, circunstancia que colaboró a su carácter solitario y retraído. Quizá por falta de otras relaciones, la que forjó con su tío (que padecía sus mismas vicisitudes) habría de ser muy profunda; con Leandro, tras la revolución de julio de 1890, fundaría la Unión Cívica Radical, que llegaría a ser el partido más longevo del país, y

durante buena parte del siglo XX, el mayoritario de la política argentina.

Es importante hacer un paréntesis para recordar aunque sea someramente la vida y la ideología de Yrigoyen, porque sus pautas van a regir toda la actividad política de Manzi; su afiliación al radicalismo, sus luchas universitarias, su defensa del gobierno derrocado en 1930. También su postura ante los dirigentes de la UCR, que en su criterio claudicaron frente al gobierno del general Agustín P. Justo y los principios que lo llevaron junto con un puñado de jóvenes correligionarios a fundar FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina) en 1935. Incluso en esta línea se debe encuadrar su acercamiento al gobierno de Juan Domingo Perón a fines de 1947, en tanto Manzi interpretó que el líder del 17 de octubre era un continuador de las tesis sostenidas por el hombre que había alentado sus entusiasmos juveniles.

Para recorrer aunque sea brevemente la trayectoria de Yrigoyen, debe recordarse que antes de ser presidente había militado en las filas del autonomismo de Adolfo Alsina, heredero del viejo federalismo; en consecuencia, comenzó su carrera política enfrentándose con los *nacionalistas* de Bartolomé Mitre, continuadores de las tesis unitarias. En 1870 Yrigoyen había obtenido un puesto en las oficinas del gobierno, gracias a la influencia ejercida por el alsinismo en la administración del presidente Domingo Faustino Sarmiento. Y dos años después, cuando sólo contaba con veinte años, fue designado comisario del barrio de Balvanera, la parroquia donde su tío Leandro pisaba fuerte. Poco después, habría de recibirse de abogado.

Más tarde, el ala popular de la agrupación de Alsina cerró filas en torno a la figura de Aristóbulo del Valle, quien frente a la defección de algunos alsinistas que se aliaron a Mitre fundó el Partido Republicano, de firme oposición al mitrismo. Ante la conciliación con esta fuerza, Alem e Yrigoyen eligieron el camino de la intransigencia, lo que iniciaba —según expresa Mónica Quijada— "la primera manifestación de una política que caracterizaría la trayectoria del caudillo de

Balvanera y de su sobrino Hipólito: la negativa a formar alianzas que implicaran renunciar o traicionar los principios por los que se luchaba".[26]

Su acercamiento al Partido Republicano le valió ser exonerado del cargo de comisario, pero su ejercicio le había servido como entrenamiento para su futura carrera política. Yrigoyen, junto a otros compañeros de viejo Autonomismo y los restos del disuelto Partido Republicano, apoyó la transformación del partido en una fuerza que abarcara todo el país, el PAN, Partido Autonomista Nacional. En las elecciones de 1880, esta fracción política llevaría a la presidencia de la República al general Julio A. Roca.

Yrigoyen fue elegido diputado nacional por el PAN, mientras que Alem se mantuvo en la oposición a la candidatura del militar triunfante en la Campaña del Desierto, lo que produjo el primer enfrentamiento entre tío y sobrino. Al año siguiente, al concluir el período legislativo, Yrigoyen no se presentó a la reelección y se retiró a la vida privada, específicamente a tareas rurales, por más de una década.

A partir de 1889, durante la presidencia de Miguel Juárez Celman, y a causa de las débiles estructuras financieras del país, la especulación bursátil desaforada y el despilfarro que produjeron los errores de la clase gobernante, la Argentina padeció una grave crisis económica que la oposición aprovechó para gestar un levantamiento cívico-militar.

En este espacio de agitación se conformó la Unión Cívica de la Juventud, liderada por tres figuras señeras del viejo porteñismo: Bartolomé Mitre, Bernardo de Irigoyen y Leandro Alem. Este último fue elegido presidente de la nueva agrupación política. Los viejos adversarios se reunían con un solo objetivo: derrocar al gobierno. Tras dos concentraciones masivas y entusiastas en las que el tema primordial que se reiteraba en los discursos era la lucha contra la corrupción (cierta o supuesta) del presidente Juárez Celman y sus colaboradores,

---

26. Mónica Quijada, *Hipolito Yrigoyen*, Historia 16, Madrid, 1987, p. 15.

se produjo la sublevación que la historia habría de conocer con el nombre de Revolución del Parque o Revolución del Noventa.

Para muchos historiadores, este levantamiento derrotado, pero que implicó la renuncia del presidente Juárez Celman y su reemplazo por el vicepresidente Carlos Pellegrini, marca el ingreso en la Argentina moderna, y constituye el punto de arranque del primer partido de oposición al sistema que regía las instituciones del país. Esa trayectoria comenzará a proyectarse al plano nacional poco tiempo después, al producirse la división de la Unión Cívica entre los Cívicos Nacionales, de tendencia conservadora, seguidores de Mitre, por una parte, y por otra la línea intransigente leal a Leandro Alem, que decide fundar la Unión Cívica Radical, que algún tiempo después sería conducida por Yrigoyen, primero a la abstención revolucionaria, y más tarde, con los levantamientos de 1893 y 1905, a la sublevación armada.

Con el suicidio de Alem en 1896, Yrigoyen se convirtió en el único jefe de la UCR, aceptado por todas las líneas internas y considerado también interlocutor válido por parte del gobierno, por ser cabeza de la oposición.

Yrigoyen mantenía alrededor de su figura un hálito de misterio. No pronunciaba discursos, ni se presentaba en actos públicos; pese a ello, sus seguidores le guardaban una fidelidad y admiración ciegas, tónica que se mantendría a través de los años, fundamentada en su austeridad, en su vocación de servicio y en su desprecio por los bienes materiales, como lo demostraba, decían sus seguidores, viviendo en una modesta casa de la calle Brasil 1039, vecina a la estación Constitución, donde permaneció hasta el golpe que lo derrocó en 1930.

El carisma del caudillo radical no se había forjado sólo con las opiniones de aquellos a quienes había convencido mediante el notable don de persuasión que le reconocían hasta sus adversarios; su figura se cimentó especialmente en la idealización colectiva por parte de grandes sectores sociales que sin necesidad de recurrir a ningún análisis teórico sostenían que encarnaba a una suerte de mesías. El "Padre de los

pobres", "El Hombre",[27] era el único capaz de reivindicar todo tipo de injusticias. Por ello —como ha ocurrido en la historia con otros movimientos populares— ser partidario del caudillo no se enraizaba en una convicción ideológica, sino que era la manifestación de un sentimiento. De allí las críticas socialistas, que cuestionaban a Yrigoyen por carecer —decían— de una plataforma teórica idónea para transformar la realidad de una sociedad capitalista, basada en la explotación de las clases más desposeídas.

Imbuido de una idea maniquea y casi religiosa de la actividad política, Yrigoyen sostenía que la "Causa", es decir el radicalismo, encarnaba a las fuerzas morales asociadas a la ética republicana, al concepto de patria, a sus tradiciones y destino. Misión histórica que el radicalismo habría de cumplir mediante "la reparación", o sea un régimen de sufragio libre que permitiera una auténtica representación democrática; ese ejercicio facilitaría el acceso de las capas populares al gobierno. En la otra vereda, oponiéndose a su corriente, se encontraba "El Régimen", al que con su particular adjetivación calificó de "falaz y descreído", constituido por las fuerzas oligárquicas en cualquiera de sus matices y cuyo único objetivo era —sostenía Yrigoyen— continuar manteniendo sus privilegios económicos y de clase. Y dentro de esa concepción, como no podía ser de otra manera, "El Régimen" representaba el mantenimiento de una situación de injusticia atentatoria de la ética en abstracto.

Desde su acercamiento al filósofo alemán Karl Christian Krause (1781-1832), ya en los tiempos en que ejercía la cátedra de filosofía en la Escuela Normal de Maestras, para Yrigoyen la ética era una meta y una obsesión. Lo habría leído en la versión realizada alrededor de 1850 en España por Julián Sanz del Río; ese texto rápidamente logró adeptos y difundió el pensamiento krausista en la península. Manuel Gálvez señala

27. *El Hombre* es el título de un libro clásico sobre Yrigoyen de Horacio Oyhanarte, que recogía una designación usual en la época.

que es posible que Yrigoyen se haya acercado sólo a los seguidores de Krause: los belgas Guillaume Tiberghien y Henri Ahrens, autores que sostenían que el Derecho Natural no sería individualista, sino comunitario, es decir, determinado por voluntades individuales en busca del bien común de toda la humanidad.

Señala Mónica Quijada: "La consecuencia de este convencimiento es una toma de partido a favor de un sentido democrático de la sociedad, fundado en la implantación de la soberanía nacional mediante la práctica del sufragio universal. El krausismo, tal como se entendía en España (y por lo tanto tal como lo entendía Yrigoyen) aunaba así el afán por la libertad política, la defensa del orden socioeconómico basado en la propiedad privada, y la fundamentación ideológica del orden liberal centrada en la inevitabilidad del progreso material".[28]

Por otro lado, el sentido de la ética del líder radical es consecuencia de su declarada admiración a Tiberghien, quien además recomendaba mantener constante austeridad en todos los actos de la vida.

Resalta Gálvez: "En su vida privada y pública, Yrigoyen es un perfecto krausista, salvo en su afición a las mujeres. Vestido con ropas oscuras, grave, algo solemne pero sin afectación, no ríe, habla de cosas abstractas, expresa ideas de la más severa moral".[29]

A mediados de la primera década del siglo XX, la oligarquía gobernante comenzó a comprender que para mantener al menos algunos resortes del poder se necesitaba un cambio que permitiese la entrada de un soplo de aire fresco en la política nacional. La postura reconocía antecedentes en Carlos Pellegrini, quien a principios de siglo había manifestado su preocupación por la continuidad del fraude electoral erigido en metodología sistemática. Con el arribo a la presidencia de

28. Mónica Quijada, ibíd., p. 21.

29. Manuel Gálvez, *Vida de Hipólito Yrigoyen*, Buenos Aires, 1939, p. 62.

Roque Sáenz Peña, este convencimiento condujo a los sectores más progresistas de la oligarquía a diagramar una ley de voto universal, secreto y obligatorio, que permitiera el acceso a los comicios de sectores más amplios de una sociedad que crecía en forma incesante. Lo que se pensaba sería apenas un resquicio electoral, se transformó en un aluvión imparable. Con la promulgación de la ley en 1912, los radicales ganaron las elecciones para diputados, y en 1916, tras superar algunos intentos conservadores para impedir la elección del primer mandatario, Hipólito Yrigoyen arribó al poder.

En su minuciosa biografía del caudillo, Gálvez registró la escena en la que el nuevo presidente y líder tanto de las masas medias, hijas de la inmigración, como de los criollos marginados por el poder oligárquico, llegó a la Presidencia de la República:

"En el Congreso, ante las dos cámaras reunidas, Hipólito Yrigoyen va a jurar. Viste el indumento protocolar: frac y galera alta. Mucha gente ha creído que iría, agresivamente, con el democrático terno de saco de todos los días. Yrigoyen jura. Toda la asistencia aplaude, incluso sus enemigos. Seduce extrañamente aquel hombre sencillo, de exterior simpático, noble y bondadoso, que carece de empaque y solemnidad, que tiene un modesto origen y que, él solo entre los presidentes argentinos, ha sido elegido por el verdadero pueblo.

"Pero ya Hipólito Yrigoyen, presidente de la República, ha comenzado a descender por la teatral escalinata del palacio del Congreso. Espectáculo sensacional. Las cien mil personas que llenan la doble plaza del Congreso, las azoteas, los balcones, prorrumpen en una enorme algarabía de vítores y aplausos. (...) ¡Nunca se ha visto un entusiasmo igual en Buenos Aires! La multitud parece enloquecida; y cuando el Presidente llega a la acera y sube a la carroza de gala, arrolla al cordón de agentes de policía que la ha contenido y rodea al carruaje. Yrigoyen, en pie dentro del coche, con el vicepresidente y dos de los más altos jefes del Ejército y la Armada, saluda con la cabeza y con el brazo. Pero hay que partir, y la policía se dispone a abrir la calle. Yrigoyen hace un gesto con la mano y da

orden de que dejen libre a la multitud. El coche está rodeado por un gentío clamoroso. De pronto, un grupo de entusiastas desengancha los caballos y comienza a arrastrarlo. En las cejas de Yrigoyen se marca una contracción de desagrado. Quiere bajar de la carroza, pero la multitud no lo consiente (...) La escolta presidencial —un escuadrón del Regimiento de Granaderos a Caballo— rota por la multitud en cien partes, ha quedado dispersa: un soldado por aquí, en medio del gentío a pie, y otro por allí. La formación de las tropas en las calzadas, junto a las aceras, también ha sido rota en infinidad de lugares por una multitud que se derrama en la calle. Ahora, en un gran grupo de pueblo, vienen varios automóviles con ocho o diez personas cada uno, todas las cuales agitan banderitas en lo alto. Y por fin la carroza presidencial. Llueven flores desde los balcones. La calle entera se estremece de aplausos, de vítores. Hombres del bajo pueblo gritan con entusiasmo. Jóvenes, viejos, mujeres, todos saludan con amor, con respeto, al apóstol de las libertades. Muchos hombres lloran. Hipólito Yrigoyen va de pie en medio de la carroza, descubierto, contestando al pueblo que lo aclama. No demuestra emoción alguna en su rostro impasible (...) A Yrigoyen le amarga su satisfacción la actitud servil de estos hombres; y más tarde amonestará a los jefes y oficiales que lo acompañaban por no haberlo impedido".[30]

La familia Manzione era radical, por lo cual no puede llamar la atención que aquel 12 de octubre el pequeño Homero haya presenciado el acto, como recordará varios años después:

El 12 de octubre de 1916, llevado de la mano de mi madre, mis ojos de ocho años lo vieron, de pie sobre su coche, emergiendo del fondo de la multitud como si saliera, a la manera del Sol, de la línea del horizonte, avanzar como sobre las cabezas del pueblo y escuchar el griterío enronquecido de amor, sin un gesto, como si esas voces hubieran resonado eternamente en su soledad, para perderse de

30. Manuel Galvez, ibid., p. 192.

mí, dejándome en la retina, impresos con trazos indelebles, su aparición, su gesto y su figura.

Mi candidez de niño lo vio allí tan grande como era; tan grande como nunca más alcanzó a verlo mi inteligencia de hombre.

En ese tiempo, alguien de mi sangre purgaba en cárcel un delito de muerte. Mi infancia, domingo a domingo, llegaba hasta la prisión y recorría, acongojada el alma, los fríos corredores, y hablaba, por entre la rejilla humillante del locutorio, con quien estaba preso. Pero desde aquel día, desde aquel 12 de octubre, se derrumbó el muro del locutorio y por primera vez pude besar el rostro de ese hombre encarcelado, cuya alegría hoy comprendo. Quiero recordar que él mismo, húmedos los ojos, me dijo: "Esto lo ordenó Hipólito Yrigoyen, porque es un hombre humano." Mi candidez de niño lo vio allí tan bueno como nunca más lo pudo ver mi inteligencia de hombre.[31]

En su poema *Treinta años,* Manzi sintetizó aquella experiencia del pariente preso:

Guardo un recuerdo amargo que no puedo olvidar
—todos los hechos tristes se clavan al recuerdo—
aquella caminata cuando iba al Hospital
a llevar el almuerzo del hermanito enfermo.

Recuerdo parecido al de algunos domingos
cuando en vez de hacer fiesta, con el setenta y tres
íbamos a la cárcel a visitar a un tío
que una vez mató a un hombre, no supimos por qué.

¡Qué mal me hacían los gestos duros de los guardianes!
Y el hondo silenciario de aquellos corredores.
Y el diálogo en voz baja, sobre temas morales,
Filtrando las palabras por entre los barrotes.

31. Aníbal Ford, *Homero Manzi,* Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1971, p. 15.

El clima familiar, es evidente, era propicio para que en los años venideros Manzi militara en la Unión Cívica Radical lo mismo que su padre y su hermano mayor. Además sus tíos, Miguel y José Manzione, oficiales de policía, se desempeñaban en la guardia personal del presidente y llevaban a su casa comentarios y anécdotas que engrandecían la figura del caudillo. Por lo tanto para Homero ser radical no era sólo exitismo, seguir la corriente triunfante en los comicios. Significaba continuar una tradición, y también el orgullo de sostener ante sus amigos, que él y toda su familia eran radicales desde la cuna.

1926, un año clave

En la historia de la cultura —como en la otra, diría Borges— existen momentos que marcan toda una época. A veces dan lugar a la aparición de generaciones o acontecimientos que actúan como bisagras de un sistema intelectual. Algún día habrá que analizar en profundidad la cantidad de hechos culturales que signaron el año 1926: entre otros, Roberto Arlt publicó *El juguete rabioso;* Ricardo Güiraldes dio a conocer *Don Segundo Sombra*; Raúl González Tuñón editó su primer libro, *El violín del diablo;* Nicolás Olivari, *La musa de la mala pata*; Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*; Leopoldo Marechal, *Días como flechas*; Enrique González Tuñón, *Tangos*; Horacio Quiroga, *Los desterrados*; Gustavo Riccio, *Un poeta en la ciudad.*

También en 1926, el oriental Vicente Rossi dio a conocer *Cosas de negros,* editado en la ciudad de Córdoba, primer intento de trazar una historia del tango en el Río de la Plata, que provocó el entusiasmo de Borges a tal punto que en agosto de ese año le dedicó un elogioso artículo en la revista *Valoraciones* de La Plata, y no cambió su opinión con los años: volvió a mencionar el volumen cada vez que se lo interrogaba sobre la música de Buenos Aires.

Vale detenerse aunque sea brevemente en el libro de Enrique González Tuñón: *Tangos.* El 4 de junio de 1925, el diario

Crítica comenzó a publicar una sección que habría de perdurar por algunos años: se trataba de glosas de letras por entonces populares, donde se acudía a una relación intertextual, un sistema de espejos paralelos que multiplicaban posibles aristas del argumento; se daba por descontado que el público conocía la letra original y podía disfrutar el artículo sin necesidad de mayores explicaciones. Y así fueron recreados temas como *Viejo rincón; Langosta; El brujo; Entrá nomás; Organito de la tarde*, entre otros muchos. "Esa música rica en emociones hondas, sombrías, plebeyas, pensativas, emociones que salen del rudo corazón del arrabal infecto y del lujoso cabaret donde brillan esplendores malsanos que alumbran el alma atormentada de las pebetas que se dieron a la vida", anotaba González Tuñón, en uno de los textos que meses más tarde irían a reunirse en el libro editado por Gleizer.

"Las orillas —sostiene Beatriz Sarlo— invaden la literatura, inaugurando un género que, en rigor, no pertenece a la cultura de los intelectuales: la glosa. Cada uno de los pequeños relatos de Tuñón es una expansión de una letra de tango, la proyección de una de sus situaciones características, la conversión de algunos versos en una historia de vida, con un desenlace infeliz y un movimiento narrativo cuyo motor de peripecias es la pobreza. Glosas de tango, estos relatos recurren a sus personajes típicos: reos melancólicos, hombres que se desgracian por una mujer, muchachas que dejan el barrio por el cabaret y luego se suicidan con diez gramos de cocaína. La escritura de Tuñón trabaja en el tono que, poco después, la radiofonía iba a difundir como glosa antes de la música." Y continúa: "La glosa está regulada por las leyes de la repetición y la expansión; el lenguaje anuncia una modalidad, que quince años después será la del radioteatro. Tuñón esboza, por eso, dos géneros de discurso que no pertenecen a la literatura alta. Del tango pasa a la glosa un sistema de adjetivación, que luego se repetirá en los tramos narrativos (creadores de espacios escenográficos imaginarios) del radioteatro. Por lo demás, la glosa practica el mismo recorte en el paisaje urbano y

tiene sobre sus personajes idéntica perspectiva gobernada por el sentimentalismo".[32]

En tanto la obra de González Tuñón va a marcar la producción de Manzi vale recordar alguna de esas glosas, por ejemplo un fragmento del texto dedicado al tango *Yo te bendigo* de Juan de Dios Filiberto y Bruno, que apareció bajo el título de *"El alma del suburbio"*:

"El suburbio, con un pedazo de cielo y un puñado de estrellas, se refugió en el atardecer de la cortada risueña de árboles y melancólica de muchachas fabriqueras, sentimentales como un tango, que dejaron caer el fracaso de un poema azul —argumento de novelita románticamente chirle— en el pedal de la Singer.

"El barrio, humilde como un verso de Evaristo Carriego, se recoge temprano porque tiene que madrugar.

"Poco después de la cena —un plato de sopa, el puchero del mediodía y la lechuga trasnochada en la ausencia de la cordial blancura del mantel— la lámpara a kerosene cierra su único ojo de luz.

"Al diluirse las sombras en el agua pura de la aurora, prepara un mate amargo para la gente obrera que sale a ganarse el pan.

"Y cuando la oscuridad amortaja la insignificancia conmovedora de las casitas olvidadas como juguetes viejos y en desuso, tiembla un bordoneo en la cortada.

"Un bordoneo que es un sollozo anudándose avergonzado porque no se atreve a estallar: un bordoneo que sintetiza y comprime el dolor macho y se extiende emocionado a lo largo del silencio.

"El alma del suburbio, parpadeante como una lucecita, se ha enredado en las seis cuerdas de la viola.

"Y es que Silvestre Arroyo, en un rato de la noche, resucita un recuerdo mientras murmura *Yo te bendigo*".[33]

---

32. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988, pp. 182-183.

33. Enrique González Tuñón, *Tangos*, Borocaba, Buenos Aires, 1953, p. 103.

Cuando apareció el libro de Tuñón, desde las páginas de la revista *Martín Fierro*, Nicolás Olivari sentenció que se trataba del "primer intento serio de literatura popular, urbana y netamente argentina, que se ha hecho hasta la fecha". Y agregaba: "González Tuñón es el centinela avanzado de la muchachada heroica que conoce a Buenos Aires como la palma de la mano. Porque la ha sufrido y la ha sentido con la misma raza de amor salvaje que nos rompe en un alarido de angustia frente a la sugestión inmensa de su cosmopolitismo, que nos mantiene vírgenes ante sus aspectos múltiples y que remoza todos los días con sus noches nuestra ya vieja facultad de emocionarnos, que nunca tuvieron los literatos del pasado, tristes hombres que quedaron rezagados ante el avance de su ciudad natal y que apabullados por ella, ahora refugian la inutilidad de sus emociones rancias en la fosa común de las antologías".[34]

Tanto la aparición de *Cosas de negros*, como la de *El tango*, implican llamados de atención sobre un fenómeno musical que hasta poco antes se había mantenido casi exclusivamente en las orillas, pero ahora invadía el centro, adueñándose también de las clases medias que lo consumían a través de la radio y los discos que giraban en las ya económicas victrolas de la década. Por su lado, las partituras alcanzaban tirajes masivos, debido a que las niñas casaderas empezaban, menos tímidamente y sin tintes pecaminosos, a incluir algunos tangos en sus repertorios domésticos. El libro de Tuñón, que Manzi seguramente conoció a través de las páginas de *Crítica*, y luego en forma de volumen, también señaló uno de sus rumbos vitales: un gran número de sus textos radiotelefónicos, la mayoría lamentablemente extraviados, pertenecieron al género. Con lo cual se advierte que no sólo Carriego y Borges deben contarse entre sus ancestros literarios: en ese grupo es preciso señalar también al autor de *Camas desde un peso*, "mi hermano Enrique", como no se cansaba de subrayar Raúl González Tuñón.

34. Nicolás Olivari, en revista *Martín Fierro*, número 33, Buenos Aires, 3 de septiembre de 1926.

Por la misma época, en las páginas de la revista *Martín Fierro*, el tango comenzaba a transformarse en una realidad a investigar, un territorio a descubrir por la literatura, como lo prueba una simple recorrida por las páginas de la colección.[35]

Ese año 1926, en el ámbito del tango también surgieron algunas creaciones en las que el tiempo no produciría mella y que, por un lado, significarían una nueva mirada sobre la ciudad, y por otro, una utilización novedosa del lenguaje. Ejemplos de lo primero serían *Oro muerto*, de Julio Navarrine; *Puente Alsina*, de Benjamín Tagle Lara; y *Bajo Belgrano* de Francisco García Giménez; de lo segundo, *El ciruja* de Alfredo Marino y Ernesto de la Cruz, acaso el más poético de los tangos lunfardescos, una cumbre comparable a los poemas de *La crencha engrasada* de Carlos de la Púa.

Por último, dos tangos estrenados en 1926 significan bisagras en el sistema verbal tanguístico: *Quevachaché* de Enrique Santos Discépolo y *Viejo ciego* de Homero Manzi, cuya música fue escrita en colaboración entre Sebastián Piana y Cátulo Castillo.

Con *Quevachaché*, Discépolo inauguró la crítica ética en el tango y arrojó una mirada irónica sobre la sociedad, para revelar a sus compatriotas que vivían en la supuesta placidez de los años veinte una fotografía inesperada, escéptica. Discépolo no se dejó encandilar por las apariencias, y advirtió, denunció: *a la honradez la venden al contado / y a la moral la dan por moneditas*. Fue terminante: *No hay ninguna verdad que se resista / frente a dos mangos moneda nacional*. Discépolo retrata la amoralidad: *Vos resultás haciendo el moralista / un disfrazao, sin carnaval. (...) Dame puchero, guardate la decencia. / Plata, plata y plata... plata otra vez. / Así es posible que morfés todos los días, / tengas amigos, casa, nombre... lo que quieras vos. / El verdadero amor se ahogó en la sopa, / la panza es reina y el dinero es Dios*, le descubre al protagonista su mujer.

---

35. Revista *Martín Fierro. 1924-1927. Edición facsimilar.* Estudio introductorio de Horacio Salas, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1996.

Discépolo abre una nueva ventana desde la cual se observa un paisaje cuya descripción chocó en un principio a quienes escucharon el tango que resonaba como un cachetazo. Inauguraba una tendencia que convertiría sus obras en una suerte de lupa que en vez de edulcorar la realidad, la perfila, destaca los detalles sórdidos de la hipocresía de la clase media, de su tendencia al ocultamiento y la mentira. Una mirada desesperanzada, pesimista que luego se emparentará con *Radiografía de la Pampa* de Ezequiel Martínez Estrada y con *Las aguafuertes porteñas, Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt, libros fundamentales para dibujar el retrato de los años treinta.

Quevachaché es el comienzo de una línea que alcanzará sus cúspides en otras obras de Discépolo, como *Yira yira, Cambalache, Tormenta;* que tendrá su paralelo en *Al mundo le falta un tornillo* de Enrique Cadícamo, y sus continuadores en *Las cuarenta* de Francisco Gorrindo y *Desencuentro* de Cátulo Castillo.

Respecto de *Viejo ciego,* a fines de 1925, la revista *El alma que canta,* que desde 1916, y en sus comienzos artesanalmente, dirigía Vicente Buccheri, organizó un concurso de letras. Para mediados de la década de los veinte, la publicación ya se había popularizado, tiraba entre 150.000 y 200.000 ejemplares y no se conformaba con divulgar temas de canciones de moda, sino que además reproducía poemas de Evaristo Carriego, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, José Bettinoti, Almafuerte, Alfonsina Storni, José Alonso y Trelles (*El viejo Pancho)* y Dante Linyera, entre otros. Como amante del tango, bisoño autor de canciones y poeta en ciernes, Manzi adquiría todos los números del periódico que ayudaba a divulgar las letras de los tangos y gracias al cual los argentinos podían conocerlas de memoria en coincidencia con la aparición de las primeras emisoras de radio y la difusión masiva de los discos de fonógrafo. Desde hacía algunos años, éstos traían una pieza de cada lado, para darle una y otra vez a la victrola a cuerda hasta gastar las púas, tanto en las primitivas de bocina de bronce con la imagen del perrito sorprendido al escuchar *la voz del amo,* como en las más

elegantes, de pie y de madera, que según la creencia popular encerraban lo que entonces se llamaba "mejores voces".

El concurso fue organizado por idea de uno de los redactores de la revista, Rómulo Avallone, bajo el eslogan "*Buscamos al poeta del tango*". "La idea —evocó Avallone en una entrevista que le realicé hacia mediados de los años sesenta en su escritorio del diario *El Avisador Mercantil*, donde se desempeñaba como secretario de redacción— fue acogida con entusiasmo por Gardel, quien me confesó que estaba harto de cantar siempre los mismos temas: el hombre engañado, la crónica policial o el falso pintoresquismo de los conventillos. El concurso fue un éxito: infinidad de autores enviaron sus trabajos. Hay que tener en cuenta —continuó— que el premio consistía en la inmediata impresión de la pieza por una conocida editorial musical y que luego la grabarían, además de Gardel, las orquestas de Anselmo Aieta y Julio De Caro. El jurado lo integrábamos Alfredo Navarrine, Dante Linyera y yo.

"Cuando se publicó la letra de *El ciego del violín*, pese a que todas aparecían sin nombre, Cátulo Castillo, que era amigo de Manzi, la reconoció y la pidió para ponerle música. Le avisamos a Manzi que si la retiraba antes de la selección final quedaría automáticamente excluido, pero la idea de que su amigo y el pianista Sebastián Piana le pusieran música le hizo olvidar el posible premio. Alguna vez se dijo por ahí que Manzi había ganado el concurso, pero no es cierto. Antes de entrar en carrera, en cuanto fue seleccionado, su tango quedó excluido. Pero sí recuerdo que a los pocos días también Enrique Delfino se presentó en la redacción de la revista expresando que quería ponerle música a los versos de Manzi."[36]

En *La Opinión Cultural*, suplemento del diario *La Opinión* del 20 de abril de 1975, Cátulo narró un complemento de la prehistoria de ese tango:

---

36. Horacio Salas, prólogo a *Homero Manzi. Antología*, Brújula, colección Breviarios de Información Literaria, Buenos Aires, 1968, p. 17.

"A Homero Manzi lo conocí cuando aún tenía pantalones cortos. Cuando yo vivía en Loria 1449, él vivía a la vuelta, en Garay 3259. Este muchachito pasaba silbando siempre por la puerta de casa. Yo había cumplido 17 años y él era un año menor. Cuando supo que yo era el autor de *Organito de la tarde* se acercó a mí y me dijo:

"—Mirá, Cátulo, yo tengo una letrita ¿sabés? Se llama *El ciego del violín,* ¿no te gustaría ponerle música?

"Le dije que sí, que me la mostrara. Efectivamente, era muy buena. Le cambiamos el nombre y le pusimos la siguiente dedicatoria: 'Al loco Carriego'.

"Finalmente el tango se llamó *Viejo ciego.* Se hizo muy conocido, lo cantaron muchos, inclusive la Maizani. Con esa letra, Manzi se inició como autor de tangos. Tenía 16 años. En ese tiempo concurría al Colegio Luppi, de la calle Centenera, y ya tenía sus grandes aficiones políticas. Un día los pibes del barrio me dijeron:

"—¿Vos no oíste hablar a Homero? El domingo que viene, a la mañana da una conferencia. Tenés que venir. Es en el teatro Boedo.

"Y fui. Hablaba sobre el radicalismo, sobre Yrigoyen, con fervor increíble. Era un orador hecho y derecho, cocinado totalmente. De allí nació mi admiración por él.

"Más tarde le presenté un pelado que concurría a mi casa. Le dije:

"—Vení que te presento a un muchacho que compone muy bien. Juntos pueden hacer grandes cosas.

"El muchacho era Sebastián Piana."

Cátulo había dejado pasar el tiempo sin ponerle música a los versos. Pero cuando los vio en las páginas de *El alma que canta* recordó la promesa: le propuso a Piana una colaboración para escribir la partitura y los presentó —según recordaba Piana— en el desaparecido café "El Carpintero" de la esquina de Loria y San Juan, en el barrio de Boedo. Piana era el mayor, con veintidós años. Los otros no habían cumplido los veinte. Entre los tres se fortaleció una amistad que duraría para siempre. Los músicos acordaron que la

colaboración se limitaría a componer uno la primera parte y el otro la segunda: la melodía para los versos dodecasílabos, la escribiría Cátulo; los versos alejandrinos de la segunda parte serían musicalizados por Piana. Eligieron el tono de sol mayor y el compás de dos por cuatro, todavía habitual en el tango y que pronto se transformaría en cuatro por ocho en las composiciones más modernas.

Con un lazarillo, llegás por las noches
trayendo las quejas del viejo violín
y en medio del humo parece un fantoche
tu rara silueta de flaco rocín.
Puntual parroquiano tan viejo y tan ciego
al ir destrenzando tu eterna canción,
ponés en las almas recuerdos añejos
y un poco de pena mezclás al alcohol.

El día en que se apaguen tus tangos quejumbrosos
tendrá crespones de humo la luz del bodegón
y habrá en los naipes sucios un sello misterioso,
y habrá en las almas simples un poco de emoción.
El día en que no se oiga la voz de tu instrumento
cuando dejes tus huesos debajo de un portal,
los bardos jubilados sin falso sentimiento
con una canzoneta te harán el funeral.

Parecés un verso del loco Carriego.
Parecés el alma del mismo violín.
Puntual parroquiano tan viejo y tan ciego
tan lleno de pena, tan lleno de spleen.
Cuando oigo tus notas me invade el recuerdo
de aquella muchacha de tiempos atrás,
a ver viejo ciego tocá un tango lerdo,
muy lerdo y muy triste que quiero llorar.

La letra, aunque incurría en algunos cultismos, como *lazarillo, bardo, rocín, parroquiano*, o el baudelariano *spleen*, traía

Mazi se dejó deslumbrar por el uso de la metáfora sorprendente y escribió: *tendrá crespones de humo la luz del bodegón.* Ahí no hay sólo Carriego; se puede sostener que a partir de entonces, también la vanguardia teñirá el tango. Pero lo fundamental de los martinfierristas fue, no su apego a una corriente estética, porque este aspecto sólo ha dado para desangeladas tesis universitarias, sino el sesgo ciudadano en el que la Buenos Aires de los años veinte aparece en forma constante, como descubrimiento y como rescate de lo que esa misma metrópoli que cantaban iba destruyendo en su incontenible crecimiento. El resultado: Buenos Aires se convertirá en la ciudad del mundo a la que más poetas han dedicado sus versos. Ni siquiera París ha podido inventariar un número tan alto de creadores que tomasen a su ciudad como un personaje, a veces como a una amante. Y la propia trayectoria poética de Manzi incurrirá en esta característica de elegía por los barrios que iban desapareciendo y de mirada escrutadora sobre la nueva realidad. Elegía que habría de emparentarlo también con cierto romanticismo en retirada y con la búsqueda de lo nuevo mediante la utilización de un lenguaje inédito, que respondería a la necesidad de novedades lingüísticas por parte de los letristas de tangos, ante un público que, acaso sin saberlo, exigía una renovación. Fenómeno que habría de producirse entre fines de los años treinta y principios de los cuarenta.

Viejo ciego fue finalmente estrenado por Roberto Fugazot, autor de *Barrio reo*, quien tiempo después formó un dúo con Agustín Irusta. Este tándem, con el agregado del pianista Lucio Demare, conformaría un trío famoso en la historia del tango. Fugazot, que prácticamente debutaba como cantor, ya que hasta entonces se había desempeñado como segunda guitarra de Ignacio Corsini, entonó por primera vez las estrofas de Manzi la noche del 6 de noviembre de 1926 en la pieza de Ivo Pelay *Patadas y serenatas en el barrio de las latas*. La incursión vocal no resultaría afortunada: al día siguiente, el diario *La Prensa* comentó el estreno: "El tango *Viejo ciego*, letra de Manzione, música de Cátulo Castillo y Sebastián Piana, es la única nota de color definido. Dicha composición,

otras novedades: el tono poético descriptivo, el porteñismo, que aunque había tenido su antecedente en ciertos desplantes de Ángel Villoldo, acercaba a la poesía urbana que había hecho eclosión entre los poetas de la vanguardia, con nombres como Oliverio Girondo *(Veinte poemas para ser leídos en el tranvía)* y el Jorge Luis Borges de *Fervor de Buenos Aires.* O sea, la poesía postultraísta con sesgo urbano, o más exactamente martinfierrista, que caracterizaría la década y que —con el agregado de la mirada social— sería revisitada a partir de la aparición de la poética sesentista, cuatro décadas más tarde.

La mención de Carriego constituía, de paso, una búsqueda de antecesores, de linajes, en un contexto donde sólo existía la poesía contursiana y apenas se habían dado los primeros indicios, a través de González Castillo, de influencia proveniente de un rastreo en la biblioteca y no de los cancioneros vendidos en los quioscos de revistas. Manzi señalaba con sus versos el reconocimiento de fuentes literarias y la aceptación de los planteos vanguardistas como posibilidad poética del tango. Tendencia que en la década de los cuarenta tendría nuevos exponentes en los versos de Cátulo Castillo y especialmente de Homero Expósito.

Manzi asume la metáfora, que puebla en aquellos días las páginas de las revistas *Proa* y *Martín Fierro* y que representa la única continuidad de los postulados ultraístas difundidos por Jorge Luis Borges en 1921, a su regreso de Europa.

En un artículo publicado por la revista *Nosotros* en el número correspondiente a diciembre de aquel año, Borges sintetizaba los principios del movimiento: "1- Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora; 2- Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles; 3- Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada y 4- Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia". Los ultraístas criollos sólo llegaron a publicar una revista mural, *Prisma,* "que ni las paredes leyeron", al decir del propio Borges, pero los postulados de la escuela influyeron decidamente en toda la poesía de la década.

deficientemente interpretada por Fugazot, es un feliz acierto dentro de su género y no será difícil que logre pronto popularidad, a favor de sus bonitos versos y de la expresiva línea melódica de la música".[37]

En 1928, lo registraría Charlo con la orquesta de Francisco Canaro para el sello Odeón; entre las varias grabaciones habría de destacarse la realizada en 1946 por Francisco Fiorentino acompañado por la orquesta de Astor Piazzolla. Tampoco conviene pasar por alto la de Miguel Montero, acompañado por la orquesta de Pascual Mamone, en 1974.

A los pocos meses de haber escrito *Viejo ciego,* Piana le entregó a Manzi la música de un nuevo tango, *Princesa arrabalera,* pero según palabras del propio pianista "pronto pasó al olvido".[38] Incluía unos versos que pueden ser considerados un borrador precario, de los primeros versos de *Discepolín*: *En el café, sentada está/ moliendo un tango vulgar / y el bandoneón, maquinita de tu mal,/llora por vos/ lo que olvidaste llorar".* Se trata de un texto previsible y alejado de los aciertos de *Viejo ciego.*

37. José Gobello y Jorge A. Bossio, op. cit., p. 140.

38. *Tango. 1880-1980.Un siglo de historia.* Sin mención de autor ni fecha de edición, tomo I.

El ingreso en Derecho

El año 1926 tuvo para Manzi dos momentos importantes: como ya se dijo, el estreno de *Viejo ciego*, su primer tango, y el ingreso en la Facultad de Derecho. En su poema "Treinta años", recordó:

> *...en una lucha oscura de bolillas y temas*
> *un día traje a casa el diploma oficial.*
> *Con él franquée la puerta medieval del Derecho.*

Y no había metáfora al escribir "la puerta medieval", ya que lo era —lo es— realmente. La carrera de abogacía, por primera vez ese año, se dictaba en el nuevo edificio de Las Heras y Azcuénaga, actual sede de una de las dependencias de Ingeniería, desde que la facultad de Derecho se trasladó en 1948 a su nueva ubicación en la avenida Figueroa Alcorta. Con la presencia del presidente Alvear, la apócrifa catedral se había inaugurado el 17 de noviembre de 1925.

El edificio neogótico, diseño del arquitecto uruguayo Arturo Prins, con sus ventanas ojivales, y que en el proyecto original estaba erizado de flechas y de torres, se adecuaba a cierta tendencia anacrónica de la arquitectura argentina que produjo tres edificios notables: la Basílica de Luján (debida a Ulrico Courtois); la Catedral de La Plata y la Catedral de los

Santos Pedro y Cecilia, de la ciudad de Mar del Plata, estos dos últimos proyectos de Pierre Benoit (hijo). Señala al respecto Federico Ortiz: "En 1880, cuando el *eclecticismo historicista* se convierte definitivamente en la ortodoxia arquitectónica de la Argentina, el gótico ya era una parte importante y por demás aceptada de su universo estilístico, especialmente calificado para los edificios que debían *predicar* los valores del espíritu cristiano".[39]

La obra, rezagada en cuanto a la vigencia del neogótico, quizás haya recibido este tipo de influencias religiosas, lo que explicaría esa suerte de catedral europea en el centro de Buenos Aires, edificada como recinto de estudios universitarios.

Manzi sentía que el nuevo edifico era su ámbito, el sitio donde era escuchado y respetado. Pasaba algunas horas en su biblioteca estudiando, pero la mayor parte del tiempo transcurría en algunos cafés de los alrededores, donde los altibajos de la política universitaria eran el tema predominante. Desde un comienzo la militancia fue mayor que la contracción al estudio. Además la poesía comenzaba a ocupar mayor espacio en su pensamiento. Borroneaba versos que luego utilizaba como elemento de seducción. Dentro de ese cúmulo de originales, se atrevió a publicar sólo unos pocos, como el que le dedicó a la propia facultad en 1928:

42 VERSOS A LA FACULTAD DE DERECHO

La Facultad de Derecho es una casa vieja.
La trajeron —pretendo— de Lovaina o de Lieja
en una tarde fría y otoñal,
y en la ciudad ruidosa fue un asombro ojival.
En su torre, doliente como un sueño inconcluso,
dialogaron sus noches porteñas y los vientos

39. Federico Ortiz, "Arquitectura 1880-1930" en *Historia general del arte en la Argentina*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1988, p. 338.

con silbidos de jarcias y con lamentos
de gatos lunáticos y confusos.
Una luna porteña, que remontó en la esquina,
barrilete nocturno de arrabal,
caloteó dos palomas en Puente Alsina
y las tiró por su ventanal.
Palomas proletarias que hicieron nido con sus ladrillos
igual que en los tejados de las aldeas
igual que en la techumbre del conventillo.
Y la extranjera consistorial
ensayó un paso en la cuerda floja de la emoción
cuando la plateada gayeta marinera
con corazón de pan
le tiró las monedas de su amor,
y en la resurrección sensiblera le brotó un corazón
que en sístoles de huelgas
y en diástoles de gritas
efectúa la cardíaca revolución.
Corazón que practica
la leyenda hipocrática de dormir a la izquierda,
hecho con las estrías de cien muchachos locos
que sueñan con la paz
y que hacen la simbiosis
—pampeanamente rara— de Yrigoyen y Marx.
....
Pero está cerca el día de los tejados muertos,
el día de la buena ración
cuando se vuelen las palomas
y se detenga el corazón.
Entonces, esa luna de arrabal
se quedará en el cielo del almacén,
y la extranjera consistorial
volverá a ser un asombro municipal.
Que así no sea
Amén.

El texto se insertaba en la poesía urbana propia del martinfierrismo, con su mismo tono irónico, su aire de humor porteño y una observación de corte político, al aludir a la *simbiosis pampeanamente rara de Yrigoyen y Marx,* propia de los años veinte, mezcla que con el tiempo daría paso a la idealización de otra mixtura donde Juan Domingo Perón habría de reemplazar a Yrigoyen, en la fusión que preconizaron convencidos los integrantes de la Juventud Peronista de los años setenta y que forjó la ideología superficial de la organización Montoneros.

Militancia reformista

En tanto Manzi era un férreo militante yrigoyenista, no puede extrañar que desde los primeros días de estudiante universitario militara en la Reforma Universitaria, en la que se había encolumnado la mayoría del alumnado radical, socialista y de la izquierda en general. Los grupos conservadores se abroquelaron detrás de los viejos criterios y transformaron al reformismo en un enemigo declarado que sólo encubría avances comunistas. Cualquier intento de abrir las aulas a las clases medias era considerado una hendija por donde comenzaría a resquebrajarse el edificio hasta entonces monolítico de la universidad como coto privado de las clases altas. Lo cual, por otra parte, fue verdad: en la década de los veinte los hijos de la clase media, hija de la inmigración, arribaron a las facultades, y en las listas de egresados comenzaron a mostrarse apellidos italianos o españoles de primera generación y una cantidad respetable de futuros profesionales de origen judío. Si se piensa que tanto durante los conatos antisemitas del Centenario como en el pogromo de la Semana Trágica de enero de 1919, todo apellido que sonara a judío equivalía a ruso (aunque a veces se tratase de polacos católicos) y que toda persona de origen eslavo era considerada un comunista encubierto, se advierte la verdadera índole de la satanización de la Reforma. Para los

sectores conservadores y para el creciente número de nacionalista católicos, ser reformista era indefectiblemente ser ateo, librepensador y hombre de ideas socialistoides, y la historia —según su criterio— había probado que socialismo y comunismo eran las dos caras de una misma moneda. Por algo los fundadores del PC nativo provenían de una escisión socialista. Los sectores vinculados al gobierno desplazado en 1916 estaban convencidos de que tarde o temprano los simpatizantes de la agrupación fundada por Juan B. Justo, aunque intentaran disimularlo, terminarían defendiendo el colectivismo recientemente instaurado sobre los restos del imperio ruso. Simples idiotas útiles. O sea, un peligro latente para *las formas de vida argentinas.*

Como suele ocurrir con casi todos los actos de la historia, la Reforma Universitaria de 1918 nació —en apariencia— por motivos nimios: cuestiones de horarios, supresión de un internado; pero la realidad era que la Universidad de Córdoba, fundada en 1613 y por consiguiente la más antigua del país, se mantenía como un feudo conservador, con cátedras que no hacían otra cosa que sostener al sistema oligárquico imperante, dentro de un absoluto atraso pedagógico envuelto en dogmatismo religioso. Y como era natural, el primer grito reformista se dio justamente en aquella universidad, y en tanto respondía a una necesidad de cambio de toda América latina, los ecos de la Reforma cordobesa pronto alcanzaron al resto del continente, en especial Perú y México.

Los estudiantes reformistas —según puntualizó Horacio Sanguinetti en precisa síntesis— postularon "autonomía, para aislarse de los estragos de la política criolla; cogobierno, para neutralizar la confrontación de camarillas; concursos, para designar a los mejores profesores posibles y descartar la "leva hereditaria"; función social y extensión, para atender las exigencias del pueblo que sostiene a los centros de estudios; gratuidad de los cursos, para abrir el acceso a la mayoría; investigación como misión universitaria, además de la docencia; el seminario, la práctica, los modernos métodos; en suma: excelencia y ética. De ahí en más, los reformistas advirtieron que la Universidad es

inescindible del proceso político. Y no temieron saltar a la acción cívica".[40]

Después de muchas dilaciones, como solía ocurrir con su gobierno, Hipólito Yrigoyen decidió la intervención de la universidad, en respuesta al pedido expreso de los estudiantes cordobeses. La Reforma tuvo su éxito, pero en el mismo momento de su triunfo las fuerzas conservadoras comenzaron a trabar sus avances y conquistas, y a partir del gobierno de Alvear se lanzaron a la lucha. La facultad donde los intentos contrarreformistas alcanzaron más éxito fue la de Derecho. Por tradición, formación y origen social de sus estudiantes, había sido, era y sería, incluso décadas más tarde, una facultad de marcado tono conservador, acaso porque la psicología del jurista tipo es enemiga de los cambios, y la jurisprudencia —por regla general— se basa en la insistencia de las doctrinas ya establecidas, o al menos en el puro derecho positivo, y no soporta sacudidas de tono exageradamente transformador. Por otra parte, de la facultad de Derecho salieron las camadas que manejaron la política y las finanzas durante casi toda la historia patria.

Tras una serie de circunstancias que no corresponde historiar en estas páginas, en 1926, año del ingreso de Manzi en Abogacía, el Consejo que comandaba la casa de estudios, en donde los estudiantes reformistas eran minoría, decidió suprimir el turno de exámenes de julio y la sesión en que se tomó la resolución fue tan áspera que las autoridades pidieron apoyo policial. Por otro lado, en 1927, el mismo Consejo de la Facultad negó su autorización para que un dirigente exiliado republicano español ofreciese una conferencia (se debe recordar que en España gobernaba la dictadura del general Miguel Primo de Rivera). Se aceptó, en cambio, una solicitud del entonces ministro de Guerra de Alvear, general Agustín P. Justo, para dictar una serie de conferencias sobre temas castrenses, tales

40. Horacio Sanguinetti, "Ética y excelencia", en "Historia visual de la Argentina", Ed. Clarín, Buenos Aires, 2000, número 94.

como "La guerra en la historia", "La guerra como problema actual", "El plan de guerra", etcétera. El Partido Centro Izquierda del Centro de Derecho, al que Manzi se había afiliado desde su ingreso, preconizó que los estudiantes manifestasen su protesta no concurriendo a las disertaciones. El día de la primera exposición, se presentaron más de ciento cincuenta oficiales de uniforme que fueron recibidos por una rechifla estudiantil. "Hubo vivas a la paz, mueras a la guerra y algunos contusos, entre ellos el estudiante Arturo Jauretche."[41]

En 1935, al recordar esos días, Manzi escribirá: *Trabé contacto con Jauretche en las rudas luchas libradas en la facultad de Derecho, en 1927, cuando el actual Presidente de la Nación (Agustín P. Justo), entonces Ministro de Guerra, tuvo la ocurrencia de iniciar un programa militarista cuya dolorosa fecundidad después conocimos los argentinos.*

En ese entonces Jauretche era un muchacho pobre, de ojos verdes y rostro demacrado. La Reforma lo contó en sus filas, pero no como teorizador inocuo, sino como un rudo batallador, capaz de afirmar con la sincera contundencia de su bastón, el fervor de las ideas.[42]

El ministro de Guerra interpeló a su colega de Instrucción Pública por lo que consideró un agravio a las fuerzas armadas, y el rector de la Universidad, Ricardo Rojas, tuvo una respuesta contundente donde decía que si la nota del ministro de Guerra "importa una censura a la Universidad, no puedo aceptarla ni como rector ni como maestro". El resultado fue que el decano Ramón Castillo, luego presidente de la República, clausuró la facultad, pidió apoyo policial y suspendió por dos años a los redactores del manifiesto de Centro Izquierda, atribuyendo todo el desorden a "su prédica revolucionaria".

Con un nuevo decano, el penalista Juan P. Ramos, las cosas no mejoraron para los estudiantes que pretendían sostener

---

41. Horacio Sanguinetti, "Estudios jurídicos y la política en la Universidad de Buenos Aires" en *Revista Jurídica de Buenos Aires* (publicación de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales,UBA), 1983, nº II-III, p. 65.

42. Original en archivo de Acho Manzi.

las conquistas de la Reforma. Se volvió al intento de suprimir el turno de exámenes de julio, y los alumnos cuestionaron ciertas arbitrariedades de las cátedras. Pero los argumentos oficiales resultaban sólo excusas. Lo real era que en esos días, a fines de 1929, ya se estaba gestando el golpe de septiembre del año siguiente. Y los enfrentamientos estudiantiles no hacían más que reflejar el acontecimiento que se avecinaba: por un lado, se situaban los reformistas del Centro de Derecho, y por el otro los del Círculo, agrupación conservadora presidida por Martín Aberg Cobo. En una de las asambleas donde menudeaban las trompadas, los ánimos se caldearon y Manzi golpeó con vigor a Aberg Cobo. Un grupo de derecha rodeó a Manzi, propinándole una severa golpiza, hasta que uno de sus íntimos, Juan Betancor, al verlo en el suelo, con un cortaplumas tajeó a Aberg Cobo en el rostro. El diario *La Nación* del 15 de diciembre de 1929 acusó a Manzi de las lesiones. Los nacionalistas insistían en que éste había realizado varios disparos al aire para librarse de sus enemigos. La intención era probar que Manzi estaba armado, que los estudiantes reformistas eran sujetos peligrosos para el orden social. Según la tradición familiar ante la denuncia llevada a cabo en la comisaría quince por los seguidores de Aberg Cobo, Manzi asumió la responsabilidad por las lesiones.

"Al retirarse los nacionalistas, la asamblea proclamó la huelga, tomó la Facultad y la cerró 'por higiene'.

"Allí estaban el presidente de Centro Izquierda, Eduardo Howard, el secretario, Marcelo Aberastury; Leopoldo Insaurralde; Jorge y Alberto May Zubiría; Aristóbulo Aráoz de Lamadrid; Oscar Baudizzone; Adalberto Reynal O'Connor; Arturo Jauretche; Homero Manzi; Gregorio Aráoz y muchos más.

"Los más veloces se instalaron en los sillones del Consejo Directivo, mientras otros espontáneos ofrecían café para no olvidar formalidad alguna, Julio V. González (luego diputado socialista e hijo de Joaquín V.) fue proclamado decano revolucionario; asumió el cargo y como primera medida hizo lugar a

la impugnación contra Ramos.[43] Por otra parte, Juan P. Ramos, que se desempeñaba como decano, había sido recusado como profesor de Derecho Penal por los alumnos del Consejo Directivo por haber examinado alumnos 'con el reloj en la mano y preguntando cosas que no correspondían al curso'.

"Cuando el juez Miguel Jantus, llamado a entender en la causa, se aproximó al edificio, se le hizo saber que sólo lo entregarían al rector Rojas. Pero la policía, entrando por los fondos, ocupó la casa el día 15. El decano cuestionado se constituyó en su despacho, y vio con preocupación que la guardia policial se retiraba por la noche. Confirmando sus temores, los estudiantes retomaron el local."[44]

La toma no duró demasiado. Apenas dos días, pero fueron suficientes para desarrollar una amplia tarea política. El antiyrigoyenismo declaraba que la huelga tenía el aval del presidente de la República; la afirmación provocó que el Centro de Estudiantes, con la firma del secretario Marcelo Aberastury, manifestara la absoluta espontaneidad e independencia del movimiento.

Conservadores, nacionalistas y antipersonalistas pro Alvear, aprovecharon para declarar que la toma estaba organizada por agitadores subversivos de izquierda, financiados desde el exterior y conocidos por la policía. Ante el cariz que tomaba el conflicto, el rector de la Universidad, Ricardo Rojas, declaró la intervención de la facultad y asumió personalmente su gobierno en medio de ovaciones estudiantiles. De todas formas, Julio V. González fue procesado por usurpación de autoridad. El fiscal, Roque Gondra, pidió diez meses de prisión para el decano revolucionario, pero una vez sustanciado el proceso, resultó absuelto.

Durante la toma varios profesores manifestaron su solidaridad con el estudiantado y hasta saltaron furtivamente la

43. Horacio Sanguinetti, ibíd., p. 70.

44. Íd., ibíd., p. 70.

verja pese a la custodia policial; entre ellos se contaron Alfredo Palacios, Eusebio Gómez, Lucio Moreno Quintana y Enrique Dickmann.

En las semanas siguientes se registraron duros enfrentamientos, con algún herido y decenas de contusos y detenidos. El hecho de que los Reformistas hubiesen triunfado en las elecciones llevando a Alfredo Palacios al decanato el 24 de julio de 1930, provocó que renunciaran a sus cargos varios profesores que en septiembre serían ministros o altos funcionarios. Uno de ellos, el que habría de ostentar la cartera de Interior del gobierno de facto del general Uriburu, Matías Sánchez Sorondo.

Con motivo del decimosegundo aniversario de La Reforma Universitaria, se realizó un acto en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias Económicas. Hablaron Homero Manzi, en nombre del Partido Izquierda Reformista; en nombre del Ateneo Reformista de la Escuela Superior de Comercio Carlos Pellegrini, el todavía estudiante secundario Dardo Cúneo; y cerró el acto el consejero de la Facultad de Derecho, Julio V. González.

Manzi fue contundente: *Para nuestra generación realizar un homenaje no puede ser entonar un ditirambo al pasado, ni tampoco recitar una cartilla de ideas. No cargamos obsesiones sentimentales en materia histórica e ideológicamente no tenemos monomanías. Pero en el caso nuestro, en este acto, el homenaje al pasado consiste en hablar del presente. Porque estamos afiliados al movimiento que se originó el año 1918 en Córdoba y las concepciones que lo pusieron en marcha son aún los resortes que empujan nuestro espíritu (...) La jornada de junio de 1918 no es una fecha muerta. Al referirnos a ella no podemos hacerlo como si se tratara de algo ajeno a nosotros mismos. Idénticos problemas agitan a la juventud argentina de 1930. Idénticas asperezas obstruyen el camino. El programa aún es el mismo. Así tenía que ser, ya que en doce años, cuando se trata de una revolución tan audaz como la del dieciocho, que traía en sus maletas un nuevo concepto de la sociedad, de la política, de la ciencia,*

de la filosofía, del arte, en una palabra, de la vida, es imposible dar por terminada la obra.

No es esto que exponemos una simple abstracción, pues si la juventud contemporánea tiene una tragedia que le profundiza su paso por la vida, es, casualmente, la de orientarse por esos nuevos rumbos. Pero esto solo se nos hace visible cuando un contraste magnifica la lucha. Recordemos, sin ir más lejos, cuando ayer el alumnado de la facultad de Derecho, dirigido por el Partido Reformista Centro Izquierda, al cual pertenece el que habla, se vio obligado a tomar violentamente posesión de la casa de estudios, destruyendo en sus autoridades a un sistema y una camarilla que paso a paso iban amputando las grandes conquistas de la Reforma Universitaria. Como en el año 18, estaban en lucha los mismos intereses, con los mismos ideales. Como en 1918, la generación de juristas y sabios del código, estaba en contra de la que traía como estandarte las nuevas fórmulas arrancadas a la vida palpitante. Como en 1918, la Reforma Universitaria tuvo que apelar a los medios extremos para violentar el hermetismo malsano de una casa que era, en manos caducas, foro de inapetencia intelectual y laboratorio de achatada técnica profesionalista. No se jugó en esa ocasión una simple contingencia de la vida estudiantil. No fue, error de tantos, la arbitrariedad de un mal examinador lo que llevó a los hombres jóvenes hacia la lucha. No. Fue, más bien, la comprensión íntima de que en ese rígido clima espiritual había de atrofiarse el pulmón juvenil. De que entre el profesor y el alumno no había otra relación que la de examinador a examinado. De que la cultura impartida por ellos era egoísta, por absoluta intrascendencia ética y social, y que el panorama de la vida estaba al margen de un cuerpo de profesores electoralista, amoral y escéptico. Entonces, tanto en 1918 como en 1930, apelamos a la fuerza y ayudados por la solidaridad de todo el pueblo estudiantil, corrimos del aula, del Decanato y del Consejo a los feudalistas que manejaban la casa de estudios como una cosa propia, reeditando en pequeño el proceso coetáneo que vivió la Nación entera (...) Si no queremos caer en nueva retórica, tan peligrosa como la que atacara ella al nacer, debemos impedir que las ideas obstruyan el acceso a la realidad. Y que no sean ellas la expresión fría de la inteligencia, y que detrás de cada idea haya un ideal que la sustente, es decir, una fuerza altruista y desinteresada (...) Gremialmente, hoy el peligro

no es grande. El campo de la lucha está ocupado por espíritus de verdadera vocación política. Pero yo me pregunto, mañana, cuando la agremiación obligatoria coloque en el recinto al agiotista, al indiferente o al venal, ¿no corremos el peligro de que la dirección caiga en manos audaces pero torpes y débiles?".[45]

45. Revista *El Martillo* (órgano del Partido Reformista de la Escuela Superior de Comercio "Carlos Pellegrini" anexa a la Facultad de Ciencias Económicas), año II, nº 4, Buenos Aires, septiembre de 1930.

Poeta al pie de Buenos Aires

Sus actividades militantes no impidieron a Manzi seguir reuniendo poemas para un posible libro. Ya se han visto antes los *42 versos a la Facultad de Derecho*, y de esa misma época datan *Rosedal, Jardín Zoológico, La herrería y Douglas Fairbanks,* textos donde es posible advertir la fuerte influencia no sólo del Borges porteñista, como se ha señalado más de una vez, sino del aire de época que caracteriza a la poesía de Buenos Aires en los años veinte. Textos donde la ciudad aparece como un telón de fondo, rodeada de cierto tono elegíaco propio de quienes añoran la perdida urbe de la infancia, que el lugar común adjudica exclusivamente a Borges, pero que se encuentra también en Raúl González Tuñón, Oliverio Girondo o en el Nicolás Olivari de *Antiguo almacén a la ciudad de Génova.* La sombra de Olivari resulta evidente en *Rosedal,* pero la ironía de Manzi es menos amarga que la del autor de *La musa de la mala pata,* aunque le tome prestada la estructura formal.

Con esos poemas, cuya línea continuaría más tarde en sus tangos pero nunca en un libro, Manzi se afilia al basamento arquitectónico de la vanguardia, donde la ciudad fantasmal del pasado vuelve a aparecer en ráfagas, en paisajes, como una manera de aferrarse a fragmentos de la historia personal y social, como una forma de evitar que trazos autobiográficos se

hundieran en el olvido junto con su contexto. La ciudad crecía, se transformaba en una verdadera metrópoli, donde pocos años antes los extranjeros se habían convertido en mayoritarios frente a los criollos; pero esa ciudad desaparecía a demasiada velocidad para poder registrar la totalidad de los cambios que los hechos anónimos, las casas y los hombres sin historia sufren por los descuidos del tiempo. Baldomero Fernández Moreno, tenaz *flâneur* y observador profesional de calles y barrios, advierte la transformación y comienza a escribir a una Buenos Aires que se eleva, y así descubre altos balcones y azoteas como novedad temática; Borges, en cambio, pretende regresar a una infancia apenas vívida (y apenas vivida) y mitifica patios, aljibes, rejas de hierro, baldíos, callecitas de casas bajas e higueras trepando las tapias; González Tuñón registra su asombro ante la virgencita del teatro Cervantes recién inaugurado; Oliverio Girondo echa una mirada al cabaret y a las chicas *un poco cursis* del barrio de Flores; Olivari enfoca su lupa sobre sórdidos tugurios y rescata a humildes empleaditas de tienda, victroleras y prostitutas; y César Tiempo traza la crónica lírica del Once judío, sus habitantes y sus hábitos. Casi todos aceptan que los tangos de Julio De Caro, Osvaldo Fresedo o Francisco Lomuto forman parte de su propia realidad, se entusiasman con las notas de algún disco de jazz y se atreven a ensayar los pasos y contorsiones del charleston, mientras el cine (todavía mudo) los deslumbra, y se emocionan y sonríen ante Charles Chaplin, que por entonces era simplemente *Carlitos Chaplín*, o se hipnotizan ante las penetrantes pupilas de Pola Negri.

Manzi no es ajeno a su época y elige como tema a Douglas Fairbanks, el galán prototípico de numerosos filmes de aventuras, como *El zorro* por ejemplo, o *La fierecilla domada*, adaptación de la obra de William Shakespeare (al que los argentinos de los veinte llamaban Guillermo Shakespeare) donde hizo pareja con quien fue su mujer, la actriz Mary Pickford, *la novia del mundo*, de la que dijo el crítico francés Georges Sadoul: "Con sus rizos rubios iluminados a contraluz, sus elegantes y sencillos atuendos, su rostro redondo de muñeca de

porcelana, esta criatura casi demasiado ideal (...) encarnó por entonces el ideal femenino de Norteamérica".[46]

> *Era un galán jocundo*
> *que se casó una tarde con la novia del mundo.*
> *Había nacido en Denver City, capital de un Estado*
> *que el Arkansas alegra*
> *corriendo entre cañones trazados en la piedra.*
> *Fue jugador de bolsa, estudiante de minas*
> *e intérprete de Shakespeare.*
> *De su ciudad natal que humedece el South Fork*
> *pasó de un solo salto al cielo de New York.*
> *Y trajo de su Denver, tierra de la ilusión*
> *donde van los enfermos que sufren del pulmón,*
> *la limpieza del aire y hasta la pretensión*
> *de haber vivido en Arapohe,*
> *donde el pecho descansa y la poesía roe*
> *el corazón.*
> *Tenía el sex-appeal español.*
> *Es decir, brillante la mirada,*
> *el caminar magnífico*
> *y una flor en la risa.*
> *Una flor decorada con pétalos de dientes*
> *y nácar de dentífrico.*
> *Se enamoró tres veces y se casó otras tantas.*
> *Una vez con la madre del muchacho*
> *que prolongó su estampa.*
> *Otra vez con la novia de todos,*
> *Mary Pickford, la dulce,*
> *y la quiso a su modo.*
> *Un modo de magnate con castillo de piedra*
> *escondido en la tarde entre muros de hiedra.*
> *Trabajó en cien películas vestido de corsario*

46. Georges Sadoul, *Historia del cine. Tomo I.* Nueva Visión, colección Losange, Buenos Aires, 1960, p. 147.

escalando ventanas con músculo ligero
y gastando el florete en los pechos falsarios
y sacando el sombrero
y haciendo el saltarín.
Porque, en su estilo, era un poco mosquetero
y un poco bailarín.
Nuestra infancia lo evoca con las manos en guantes,
nos parecían de charol,
marcando con la "zeta" de su seña infamante
la frente del traidor.
Pero eso era en la pantalla
donde el amor se cumple y la amistad estalla.
En la vida privada era un exuberante
que amaba el esplendor de las cosas brillantes.
A su casa llegaban y eran agasajados,
príncipes sin destino y reyes destronados
y condes y aristócratas de las tierras demócratas
—hubo algún argentino— que ilustraba su moderno blasón.

Y también se asomaba desparramando "splín",
la sonrisa cansada de Carlitos Chaplín.
Chaplin, que no gustaba de ejercer ese boato,
que no era corsario y no era bailarín,
con un chiste muy fino lo dejó turulato
y le mostró de un golpe su sueño de aserrín.
Douglas tenía el eterno deseo de viajar
y juntando canciones dentro de la victrola
y una corte de amigos, se lanzaba a la mar
donde lo hacían soñar los vientos y las olas.
Para ser como Drake
le faltaba fiereza si le sobraba empaque.
Lo traicionaban la sonrisa y el afán de la luz.
Y tal vez, el dinero y la mala cabeza.
Porque se hastiaba mucho,
y porque estaba viejo,
y porque, con crueldad, la verdad del espejo
le presentaba arrugas profundas en la piel,

con actitud histérica
cometió el disparate de romper el consorcio
con la "novia de América".
¡Y pedir el divorcio!
¡Y casarse otra vez!
Su gesto fue el contraste de lo que no se espera.
Y entonces se hizo al mar buscando aturdimiento
y desde la distancia le mandaba a la nuera
—Joan Crawford— cien consejos de sano entendimiento.
¡Douglas dando un consejo!
Pobre... ¡ ya estaba triste!
Pobre... ¡ya estaba viejo!
Para ser fiel en todo y epilogar en fuerte
brincó un salto mortal
y cayó con postura final
ante el umbral
de la muerte.
Denver City, donde canta el South Fork,
lo espera con su tierra para brindarle osario.
Porque no es en Los Angeles ni tampoco en New York
donde debe dormir su gesto de corsario.
Es en la capital del Colorado
donde van los enfermos que sufren del pulmón.
Entre cuencas hulleras,
bosques, rocas y nieve.
En el condado de Arapohe
donde están las lectoras que lloran con Poe
y donde a veces, llueve.
Donde reina un silencio de alfombra y aserrín.
Donde una tarde de estas, revoleando el bastón,
llegará la tristeza de Carlitos Chaplín
a despedirlo en nombre de la generación
de niños que lo vimos alegre y saltarín
escalando balcones
para marcar con "zetas" rojas a la traición.

En *Rosedal*, sumado al aire olivariano que despide la totalidad del poema, aparecen "*tres flacas incontaminadas*" que de inmediato recuerdan a aquellas otras: "*las cuatro son flacas, las cuatro son feas/, vestidas de rosa, las cuatro muequean... las cuatro muequean vestidas de rosa, / las cuatro tan flacas... las cuatro tan feas...*", de *La musa de la mala pata*.[47]

Rosedal,
paisaje de peluquería
cursi como una pérgola
o como un paquete de masas con cinta azul y blanca
tal vez por eso mi aventura infantil te despreció inclemente.
Y con malandrines prefería las arcadas del puente
donde pernoctan vagos filosóficamente.
....
Yo cabalgando en un Ford modelo antiguo
hacía ruborizar a tus rosedales
pero tus mujeres te vengaban por encima del hombro.
Rosedal,
con tus barquitos eunucos pintados de merengue,
donde posan seguras las nalgas
tres vírgenes largas
porque siempre son tres las flacas incontaminadas.
Yo de puro atorrante
te pondría faroles
y casitas de lata
y zaguanes oscuros con humedad de besos
y perfumes de albahaca.
Y en tus calles planchadas al rodillo
pondría un organito, un rengo,
una esquina,
un boliche y una muchacha.

47. Nicolás Olivari, *La musa de la mala pata*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982, p. 25.

Rosedal,
Parnaso decadente
donde duermen las musas
cien veces benditas de los Intendentes.
Cada vez que contemplo tu lago
sarcófago de fetos y de un descuartizado
siento unas ganas locas de adornarlo con tachos,
latones,
botas viejas,
con una cama jaula,
con una escupidera
igual que en los fangales de Pompeya.

Por último, en esta breve revista de algunos de los poemas de tema ciudadano, no debe pasarse por alto la referencia al *Jardín Zoológico*, donde sorprende al lector la utilización del *tú*, que contrasta con la simpleza doméstica de la palabra *sánguche*, en lugar de canónico *sándwich*:

Si yo tuviera un sánguche de queso,
un jarrito de lata, un guardapolvo blanco,
treinta condiscípulos y un chocolatín,
en un coche expreso del Anglo
haría una excursión al Jardín.

Mi maestra de humildad enlutada,
así la recuerda el corazón,
acentuaría el impulso cotidiano
del neurasténico coscorrón.

Maestrita malhumorada por culpa de la soltería,
pero sin embargo humana como una Hermanita.
Queremos ir contigo y no con la Directora
que casi siempre es una señora
mayestática e incomprensiva.

Tú irías con tus zapatos gastados
yo con los trompudos de charol
y el flaquito del banco de al lado
con unos pantalones remendados
en forma de desilusión.

Yo quisiera que volvieran todos,
todos los que fueron ayer
con los mismos trajecitos
con el mismo orgullo y la misma sencillez.

Pero pido tan sólo una cosa,
una cosa que está en la garganta:
permiso para ir con el flaquito
y cederle la ventana.

Para no reírme de sus pantalones
y para esconderle el brillo de mi botín
y para darle medio sánguche de queso
igual que Carlitos Chaplín.
....

En el número 22 de la *Revista Universitaria*, además del texto dedicado a la Facultad, Manzi dio a conocer *Monólogo contra tu recuerdo,* poema donde más allá de la mención a la ropa blanca, que hace pensar en los versos del peruano César Vallejo en su reiterado *Idilio muerto* donde menciona *las blancuras por venir,* refiriéndose también a la ropa limpia colgada al viento de la tarde, existen algunos aciertos como *te sorbo a tragos largos / igual que un jarro de agua*; o cuando sostiene: *al subirte a nivel de recuerdo se me quejan las horas con pena de roldana.* El resto del trabajo es desigual y hasta padece excesos sentimentales de linaje carreguiano, pero posee un agradable aire de patios y atardeceres barriales que muestra las posibilidades del poeta futuro:

Yo te encuentro flameando en los patios caseros
porque eras fresca y limpia como la ropa blanca.
Por eso no te puedo descartar del recuerdo.
Si hasta entrás por los ojos a la casa del alma.

De humilde te has mezclado tan con las cosas simples,
que cuando en soledad recojo las nostalgias,
te sorbo a tragos largos,
igual que a un jarro de agua.

Sos para mí un aljibe. Quizá porque en tu nombre
guardo las cuatro gotas que te lloro en palabras.
Quizá porque al subirte a nivel de recuerdo
se me quejan las horas con pena de roldana.
....

A esta pequeña colección de poemas porteñistas, corresponde, como resulta obvio, *La herrería,* texto al que ya se hizo referencia. Todos reconocen la forma, la cadencia y hasta la medida propia de los vanguardistas de la década. Y esta filiación habrá de continuarse más adelante con el poema *Último viaje de Quiroga,* que quedó inconcluso a la muerte de Manzi, donde no le importó siquiera tomar, además de la temática, los mismos alejandrinos de *El General Quiroga va en coche al muere,* de Borges, incluido en el libro *Luna de enfrente,* de 1925; sin embargo, se reconoce el tono propio de Manzi, coloquial y despojado de cualquier matiz de solemnidad. Dos poetas similares, pero distintos y ambos profundamente argentinos, que escriben sobre el mismo personaje que desveló a Sarmiento y sobre el asesinato que habría de transformarse en bisagra de la historia del país.

Más pobre y fruto magro de una efusión sentimental es *Fragmentos para la reconstrucción de nuestro amor,* que Sigfrido Radaelli incluyó en el número 3 (mayo-junio de 1930) de su revista *Megáfono.* Alguna vez Radaelli me comentó: "Éramos compañeros de la facultad y me acercó su poema; me gustó y lo publiqué, pero en realidad Manzi nunca integró el grupo

reunido alrededor de la publicación; se trató de una colaboración aislada, y aunque nos vimos muchas veces a lo largo de los años, debido a que yo era un abogado especialista en derechos autorales, lamentablemente, no volvió a colaborar en ninguna de las revistas que yo dirigí". El texto de *Fragmentos...* anota entre otras cosas:

> *Te has hecho música en el tiempo. Oigo la melodía de tu seno hinchándose en mi mano. El rumor apretado de tu carne. El silencio de tu renunciamiento...*
> *... te ennoblecen sordinas de distancia...*
> *... apenas si has llegado, y ya estoy deletreando tu recuerdo.*

Arturo Cambours Ocampo, en su antología *La novísima poesía argentina*, publicada con el sello de "Letras" en 1931, seleccionó el trabajo de Homero, porque entendió que mostraba a un nuevo integrante de lo que él denominó "La generación del treinta" o "Novísima generación",[48] dotado de valores que él juzgaba peculiares dentro de la flamante promoción.

48. Sobre las características de esta promoción literaria, véase Arturo Cambours Ocampo, *El problema de las generaciones literarias*, Peña Lillo, Buenos Aires, 1963.

Arturo Jauretche

Arturo Jauretche narró brevemente: "Manzi nació poeta. Fue poeta y de los buenos, desde la infancia; mucho antes de que García Lorca fuera conocido, el mismo género de lirismo y la misma calidad campeaba en los versos de aquel muchacho de barrio. Estaba en la conscripción Manzi, cuando me dijo un día: 'Tengo por delante dos caminos: hacerme hombre de letras o hacer letras para los hombres'. Y así fue como sacrificó la gloria, para dar su talento a una labor humilde, convertido en letrista de canciones. Cumplió esa tarea, lo mismo que Discépolo, asumiendo el deber de jerarquizar el arte de su pueblo. Y esto lo hizo conscientemente, sacrificadamente, arrojando por la ventana la gloria que deslumbra a los que buscan la consagración literaria".[49] Al evocar el episodio treinta años después y en plena "Revolución Libertadora", Jauretche estaba en parte hablando de sí mismo: él también había ejercido la poesía en *El paso de los libres,* texto del que se hablará más adelante, y se encontraba en el comienzo de su propia actividad literaria a contrapelo de la cultura oficial. Jauretche habría de convertirse en el intelectual desmelenado de *Retorno al coloniaje, Manual de zonceras argentinas, El medio pelo en la sociedad argentina, Política nacional y revisionismo histórico* o sus memorias *Pantalones cortos,* que, tanto como la

49. Arturo Jauretche, *Los profetas del odio,* Trafac, Buenos Aires, 1957, p. 76.

totalidad de sus artículos políticos y polémicas, son al mismo tiempo trabajos literarios. Con su estilo personal signó, marcó, a varias generaciones de argentinos. Porque aún a su pesar —a Jauretche le gustaba alardear de antiintelectualismo— no fue sino un hombre de libros, un pensador, despatarrado, socarrón, antiacadémico, pero capaz de pensar el país con originalidad y de hacer pensar a muchos fuera de los carriles habituales para entender a la Argentina. Es posible, incluso, que un lector de hoy lo encuentre excesivamente arisco y peleador, y hasta inútilmente ríspido. Pero en los tiempos en que Jauretche actuó en política cultural, la intolerancia era la norma, y que tanto él como un escaso puñado de amigos, con todos sus errores y exageraciones, debieron enfrentar estructuras monolíticas que ejercían el silencio, cuando no el desdén elitista y hasta la difamación, como arma dialéctica constante. También Sarmiento, o Alberdi, fuera de contexto, suenan malhumorados luchando contra imaginarios molinos de viento. En el caso particular de Jauretche —como en el de Manzi, Raúl Scalabrini Ortiz, Roberto Arlt o Enrique Santos Discépolo— ser intelectuales a su manera les valió muchas veces el ostracismo y otras el desprecio. Pero la frase (tal vez apócrifa, fruto del contexto y la oportunidad en la que la aportó Jauretche) "hacer letras para los hombres" contribuyó a la mitología manziana y se incorporó, sin discusión, tanto al perfil del poeta, como al de la función que debe asumir un creador popular en el sistema cultural argentino.

Jauretche le confesó a Aníbal Ford: "(Manzi) era una mezcla curiosa de porteño de barrio e intelectual del centro, con un arrastre provinciano, santiagueño y campero, curiosa mezcla que coordinaba muy bien dando un tipo de hombre argentino integrado".[50]

Como por tradición familiar Manzi militaba desde muy joven en la UCR Manzi pugnó por conocer a Yrigoyen. Convenció a su tío Miguel, que había sido custodio del caudillo y éste lo llevó hasta la casa de la calle Brasil. El caudillo no lo desilusionó. Luego

50. Aníbal Ford, op. cit., p. 110.

recordaría: *Cuando había descendido de su primer gobierno (...) y una a una iban cayendo las conquistas (...) fuimos un grupo de estudiantes universitarios hasta su casa de la calle Brasil a describirle nuestra angustia ante la reacción que paralizaba los impulsos de la Reforma del año 18. Aquella vez sentí que su alma se encendía detrás de los serenos ojos grises y escuché de sus labios este juicio: Yo soñé que la Universidad habría de ser la cuna del alma argentina. Pensé que la ciencia que llegaba desde la vieja Europa iba a ser el instrumento al que la Universidad daría emoción nacional. Y pensé, también, que esa cultura argentinizada en justicia se convertiría en un ejemplo para las juventudes de América. Pero me he equivocado... He visto que lo que nos llega no toma nuestra forma y que corremos el riesgo de esclavizarnos con modelos ajenos, que (...) no habrán de servir para profundizar nuestro destino... Ese día mi asombrada adolescencia realizó la síntesis de su pensamiento nacional, pero no nacionalista, y universal, pero no universalista.*[51]

Algún tiempo más tarde Jauretche y Manzi trabarían su amistad. Aquel definiría años más tarde: "Mucho de mi yrigoyenismo se lo debo a Manzi... Yo era nuevo en el yrigoyenismo. (...) Él me dio una de las explicaciones más orgánicas y tal vez más poéticas del caudillo... Sí, posiblemente es el aporte que más contribuyó a consolidar mi yrigoyenismo, que había sido el producto de una evolución puramente intelectual en el primer tiempo. Yo no llegué a Yrigoyen por Yrigoyen sino por la comprensión de lo popular. Yrigoyen para mí, era válido como expresión de populismo. Le debo a Homero la comprobación, la constatación del valor de Yrigoyen por Yrigoyen mismo... En realidad yo soy un populista. Frente al fracaso de las ideologías, constante en América, empecé a percibir la significación de los caudillos... Era subsidiariamente yrigoyenista. Primero populista, luego yrigoyenista. Le debo a otros, pero en especial a Homero Manzi, la comprensión del caudillo, del individuo Hipólito Yrigoyen y lo que significó... Manzi estaba muy madurado, maduró temprano".[52]

---

51. Aníbal Ford, ibíd., p. 19.

52. Reportaje de Aníbal Ford a Arturo Jauretche, en cinta grabada, citada en Norberto Galasso, op. cit., p. 158.

Eran los tiempos previos a la reelección de Hipólito Yrigoyen, que habría de producirse en abril de 1928 por una abrumadora mayoría de votos, frente a la fórmula que integraron conservadores y antipersonalistas, fórmula encabezada por Leopoldo Melo y Vicente Gallo. Alianza que el yrigoyenismo bautizó con la denominación de "Contubernio", o sea —según el diccionario— "alianza de personas o asociación de intereses, ambiciones, etcétera, censurable o ilícita". Ambos cabezas de la coalición se habían destacado durante la presidencia alvearista por sus intentos de destruir al yrigoyenismo.

Durante la campaña, Hipólito Yrigoyen había recibido el apoyo decidido de la mayoría de los escritores nucleados alrededor de la revista *Martín Fierro*. Se trataba del *Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes*, fundado con el objeto de adherir a la postulación del veterano caudillo. Lo presidía Jorge Luis Borges y la sede formal era el propio domicilio de éste en Quintana 222; lo acompañaban como vicepresidente Leopoldo Marechal; secretario, Enrique González Tuñón; secretario de actas, Nicolás Olivari; tesorero, Ulyses Petit de Murat; protesorero, Francisco López Merino; vocales: Macedonio Fernández, Carlos Mastronardi, Santiago Ganduglia, Raúl González Tuñón, Pablo Rojas Paz, Sixto Pondal Ríos, Roberto Arlt y Francisco Luis Bernárdez. O sea, la plana mayor de la generación del veintidós.

Por esos días —noviembre de 1927— un manifiesto firmado por 600 estudiantes de la Universidad de Buenos Aires, recordando la instauración de la Reforma por parte del primer gobierno de Yrigoyen, se pronunció en el mismo sentido, al tiempo que alertaba sobre las intenciones del "Contubernio" de anular las conquistas reformistas, cosa que finalmente ocurriría a partir de 1930.[53]

Pero tanto Manzi como Jauretche y sus amigos, no se conformaban con las declaraciones, y se dedicaban a dispersar actos

---

53. Gabriel Del Mazo, *El Radicalismo. (Notas sobre su historia y doctrina 1922-1952.)*, Raigal, Buenos Aires, 1955, p. 113.

antipersonalistas, recordando a los gritos las acusaciones por las coimas que, se decía, habría recibido Melo por una cuestionada participación en la sucesión de Barolo, el propietario del famoso edificio de la Avenida de Mayo, por entonces el más alto de la ciudad.

En ese momento Manzi, pese a su juventud, había alcanzado peso propio en el comité personalista de la octava circunscripción, ubicado en Oruro y 24 de Noviembre, llamado *Vanguardia Radical* y comandado por Silvio Bonardi, acompañado por José Constantino Barro como secretario. Éste había sido compañero de Homero en la conscripción y con los años llegaría a ser ministro de Industria y Comercio en el gobierno de Juan Domingo Perón. En los actos, Manzi era siempre uno de los principales oradores, e insistía sobre las banderas de nacionalización del petróleo y el americanismo yrigoyenista, lo que el poeta llamaba "*el fondo revolucionario del radicalismo*".

En plena campaña visitaron nuevamente a Yrigoyen en la casa de la calle Brasil, que primero sus opositores y luego también sus admiradores denominaban "la cueva del Peludo". Lo que al principio había nacido como un insulto (adjetivarlo "El Peludo" por su costumbre de no salir de su domicilio) finalmente pasó a transformarse en un mérito, y sus propios partidarios aceptaron de buen grado el mote de *peludistas*. *En esa ocasión* —narraba Manzi— *nos dijo estas palabras: "Salgo de mi rancho a la edad en que los hombres se jubilan, en que solo se tiene serenidad para esperar la llegada de la muerte, y ello lo hago por mi ley del petróleo, para salvar de garras ajenas y propias los tesoros que Dios desparramó bajo el suelo de esta tierra". Alguien deseoso de sorprender su pensamiento, le preguntó: "¿Y la tierra, doctor?". Sonrió Yrigoyen con una paternal sonrisa... y le dijo: "Amigo mío, del subsuelo al suelo hay un poquitito así". Ese día* —agregó Manzi— *palpé el fondo revolucionario de su estirpe.*[54]

54. Aníbal Ford, op. cit., p. 19.

El golpe del 6 de septiembre

En los días inmediatamente previos al golpe militar, la mayoría de los universitarios no yrigoyenistas se habían transformado en enemigos declarados del anciano presidente. Incluso los reformistas asumían posiciones diversas frente al tema. "Algunos adherían fervientemente al radicalismo, como Nicolás Romano, decano insurreccional de Medicina y médico del presidente. Enrique Barros, héroe del dieciocho, era hombre de consulta en la Casa Rosada; Gabriel del Mazo también. Otras líneas se consideraban opositoras, pero reconocían ciertos méritos del viejo caudillo y pretendían superarlo dialécticamente. 'Seguimos históricamente donde estábamos en 1916 —afirmaba a comienzos de los treinta Deodoro Roca—. A veces se habla de dictadura, de tiranía. Nada más extraño que eso a la realidad. Nadie dicta nada. Nadie tampoco manda. La nueva generación argentina no está por cierto en ninguno de los rumbos políticos vigentes.'

"En cambio, la derecha reformista, que dominaba entonces la Federación Universitaria de Buenos Aires (FUBA) presidida por Alejandro von der Becke, era hostil al radicalismo. En Derecho se había constituido el grupo Renovación 'para luchar contra los profesionales de la reforma', y seguía esa orientación dirigido por Raúl Uranga. El consejero de Medicina Fernando Bustos respondía a la misma filiación.

Ellos participaron activamente en el golpe. Su instrumentación por los políticos conservadores es indiscutible."[55]

El 3, el 4 y el 5 de septiembre los universitarios marcharon contra Yrigoyen. En un acto que contó con una concurrencia multitudinaria y enfervorizada, el decano de Derecho Alfredo Palacios señaló que más allá de las diferencias con el gobierno, habría que cuidar la caída en una dictadura militar y proclamaba con tono grandilocuente: "La juventud no podría honrosamente llamarse así, si permitiera, sin que la masacren, que gobernara el país una dictadura militar".[56] Los socialistas, o al menos ciertos socialistas, como Palacios y Sánchez Viamonte, suponían, con ingenuidad impropia de dirigentes políticos experimentados, que el cuartelazo seguiría las normas previstas para el caso de acefalía presidencial y que después de derrocar al gobierno constitucional, entregarían el gobierno a la Corte Suprema, para que ésta llamase a elecciones. Otros dirigentes de la Unión Cívica Radical sedicente-mente democráticos, aceptaban el golpe como el corolario lógico del desgobierno yrigoyenista. Manzi y sus amigos se mantendrían fieles al caudillo radical.

El 6 de septiembre de 1930, el teniente general José Félix Uriburu, al frente de una tropa compuesta por escasos integrantes, la mayoría cadetes del Colegio Militar, ingresó en la Casa de Gobierno, depuso a las autoridades constitucionales, cerró un período de la historia argentina y abrió camino a un capítulo dominado por la presencia protagónica del autoritarismo castrense.

Después del golpe septembrino, los miembros del Centro de Izquierda advirtieron rápidamente la Argentina en la que les tocaría actuar, mientras, la mayoría de sus compañeros del Centro de Estudiantes de Derecho se declaraban favorables al golpe.

---

55. Horacio Sanguinetti, "El movimiento estudiantil y la caída de Yrigoyen", en *Historia. Los Radicales II,* Ed. Todo es Historia, Buenos Aires, 1978, p. 42.

56. Íd., ibíd., p. 42.

Manzi, para ser coherente con sus convicciones y su breve pero férrea trayectoria, debía manifestarse necesariamente en contra. Era coherente con su actividad como militante de la octava circunscripción de la UCR. Además, desde 1928 escribía encendidos artículos en el periódico yrigoyenista *Libre palabra.* Durante el año siguiente, como profesor de Historia y de Castellano en los nacionales Domingo Faustino Sarmiento y Mariano Moreno, asumió las cátedras que le había cedido su correligionario Silvio Bonardi (en aquellos años no era necesario para ejercer la docencia un título habilitante, bastaba con ser aceptado en base a antecedentes y pruebas de conocimiento) y ante sus alumnos nunca eludió manifestar sus simpatías por la política oficial.

A principios de 1930 fue invitado por el rector del Colegio Nacional, de Jujuy, Filiberto Inchausti, para dictar una conferencia sobre *La poesía argentina que los argentinos no conocen*, texto que lamentablemente se ha extraviado. En su viaje al norte fue acompañado por Germán Pais, secretario del Comité Universitario Radical de Propaganda y por José Constantino Barro. Homero pronunció algunos discursos como orador oficial, representante del Comité de la Capital Federal, en las provincias de Santiago del Estero, Tucumán y Jujuy. Durante su estadía en las provincias norteñas, fundó en Tucumán un comité radical que, a pesar de su juventud (tenía sólo veintidós años) fue bautizado con su propio nombre: "Homero Nicolás Manzione". El local estaba ubicado en la calle Santiago esquina Monteagudo, de San Miguel de Tucumán, ciudad donde Manzi permaneció algunas pocas semanas, que fueron de intensa actividad proselitista.

Al regreso Manzi, Pais y Barro llevaron a cabo una gira por pueblos de la provincia de Buenos Aires (cuyo presidente era Bonardi, uno de sus padrinos políticos) con el objeto de inaugurar comités radicales yrigoyenistas en las ciudades de 9 de Julio, Trenque Lauquen y Cacharí.

El golpe militar eliminó en los hechos la actividad política. De todas formas Homero indignado frente al sesgo que

tomaban las acciones del gobierno de facto, casi a diario, se reunía con sus amigos en un bar de Las Heras y Pueyrredón frente a la facultad, o en el café "El Aeroplano" de San Juan y Boedo, para analizar una situación que día a día se agravaba, mientras se acentuaba la represión de los opositores. Así nació la Juventud del Sur, uno de los primeros intentos de reconstituir el radicalismo, que además de Manzi y Jauretche, integraban Barro, los hermanos Achille, Russo, y varios correligionarios de las circunscripciones octava y novena de la capital.[57]

La Universidad fue rápidamente intervenida, y el 23 de diciembre la policía clausuró el Centro de Estudiantes de Derecho. Días después, el 14 de enero, el interventor en la Facultad de Derecho, Carlos Rodríguez Egaña, y su secretario, Alejandro Leloir, impusieron una suspensión de un año a los sesenta y cinco alumnos convictos de haber tomado la facultad en 1929. En la lista figuraban, entre otros, Jauretche, Manzi, Isaurralde, Baudizzone y Aráoz de Lamadrid. Algunos, como Jauretche, volverían a las aulas. Manzi las dejaría para siempre. Con el agregado de que a los pocos días del ascenso de Uriburu al poder, fue dejado cesante de sus cátedras.

57. Norberto Galasso, *Jauretche y su época. De Yrigoyen a Perón*, Peña Lillo, Buenos Aires, 1985, p. 223.

Preso e incomunicado

El grupo más luchador del Centro de Derecho (varios de cuyos integrantes habían sido expulsados de la facultad por haber protagonizado la toma de 1929) a pesar de que existía una prohibición expresa del decano Nazar Anchorena, decidió continuar publicando el órgano oficial de la Federación Universitaria de Buenos Aires: *Tribuna Universitaria*. En sus páginas se criticaba severamente no sólo la gestión educativa, sino también la dictadura en sí, sin tener en cuenta los peligros que acarreaba la postura, en plena vigencia del Estado de Sitio y la Ley Marcial instaurada por el gobierno del teniente general José Félix Uriburu. Incluso mediante un bando a la ciudadanía, que se dio a conocer el 7 de septiembre a través de todos los medios posibles, diarios, radios y los muros del país, se amenazaba a cualquier persona que atentara contra la seguridad (y esa seguridad debía entenderse en un sentido no acotado por ninguna norma legal), que podía ser "pasada por las armas sin forma alguna de proceso".

El decano Nazar Anchorena, enterado por una delación de que se estaba imprimiendo un ejemplar clandestino de *Tribuna Universitaria* que contenía acusaciones al régimen y a su persona, denunció la ubicación de la imprenta. El 11 de febrero de 1931 ingresó la policía, detuvo a los estudiantes que corregían pruebas e incautó el material. Eduardo Howard, Jorge C. y

Alberto F. May Zubiría, José Constantino Barro y Homero Manzi fueron detenidos. Los condujeron primero al Departamento de Policía y luego a la cárcel de Las Heras, donde permanecieron más de dos meses rigurosamente incomunicados, sin la presencia de ningún juez y sin poder hablar con sus abogados.

Tanto el presidente de la Federación Universitaria, Víctor Vinelli, como Faustino Jorge, uno de los miembros del Partido Reformista de Izquierda de Derecho, que permanecían en libertad, trataron de entrevistarse con las autoridades policiales, pero no fueron atendidos. Con ese motivo la FUBA hizo pública una nota que dirigió al Prefecto de Policía. Entre otros términos se expresaba: "Como esta institución no sabe que se haya formulado una acusación contra los universitarios arriba mencionados esperamos que sea atendida nuestra solicitud, o que, en caso contrario, se sirva el señor Prefecto concretar las causas que han motivado dichas detenciones".

Prácticamente desde la clandestinidad, la Federación Universitaria de Buenos Aires lanzó un comunicado que la gran mayoría de los medios de prensa se negaron a recoger. Allí se sostenía: "los acontecimientos de público dominio en la Universidad de Buenos Aires son provocados por la vuelta de profesores de la Facultad de Derecho, descalificados por sus ideologías caducas y reaccionarias, cuya obstrucción, puesta de manifiesto en múltiples ocasiones, llegó a la supresión de principios elementales de la enseñanza como ser el concurso y la docencia libre. Ellos eran quienes aniquilaban con argucias leguleyas las iniciativas de profesores reformistas y de los consejeros estudiantiles, verdaderos obreros de la Universidad Nueva, cimentada sobre la extensión universitaria, que implica el acercamiento de su misión de cultura a la plaza pública y el taller; que es socialización de los estudios superiores y desaparición del privilegio y del abolengo; que es laicidad de la enseñanza y jerarquía científica impuesta en el concurso por la competencia intelectual y docente, tamiz opuesto a los logreros usurpadores de títulos y méritos.

"La Universidad reformista, por razones de fuerza mayor de orden nacional, se encuentra nuevamente frente a sus

enemigos tradicionales, pero esta vez ya sin caretas, circunstancialmente triunfantes, gozando del poder discrecional y empleando el terror como método, exonerando y suspendiendo profesores y alumnos, utilizando la mordaza y la censura periodística, como medio para impedir que el pueblo sepa de este esfuerzo desesperado que tiende a arrasar la Reforma universitaria y todas sus conquistas liberales y democráticas.

"Hoy, esos mismos profesores, encaramados muchos de ellos en las más altas posiciones públicas, es decir, erigidos en jueces de un pleito en el que ellos son parte, intervienen la universidad para imponer con la expulsión y la cárcel lo que no fueron capaces de imponer con prédica persuasiva: el derecho y la autoridad científica en un régimen de libertad.

"En este afán de suplantar el contenido espiritual y científico de la Reforma por el imperio de métodos conservadores y anacrónicos, por prácticas viciadas en su esencia por el *acomodo* de *minorías selectas* que se consideran depositarias de todo patrimonio y de toda la argentinidad existentes, cometen abusos deplorables como el cierre de centros estudiantiles, el secuestro de periódicos universitarios, *Tribuna Universitaria* por ejemplo, y la prisión de sus redactores, rigurosamente incomunicados". Y continuaba la nota con una referencia a la huelga universitaria del 18 de diciembre "que triunfó —subrayaba— pese al despliegue vergonzoso de fuerzas puestas en juego para anularla y pese a las tendenciosas y arregladas noticias publicadas por los *grandes* diarios".

Homero había ido a parar, aislado, a una celda de la cárcel. Con la esperanza de que alguien pudiese recogerla, escribió una breve nota a su novia Casilda Iñíguez. Arrojó la carta a través de las rejas en espera de que —como en realidad ocurrió— existiese una mano que la hiciese llegar a la muchacha. Al dorso de un pedido de antecedentes de la policía, que aún conserva las manchas producidas por haber permanecido varias horas en el suelo, Manzi anotaba: *Victoria 1910, primer piso: Querida Casilda: Estoy bien. No sabemos cuándo salimos. No te aflijas. Recibí mil besos y la seguridad de mi cariño. Escribime. Homero.*

No vengas a verme. Parece obvio que en ese momento ignoraba que su incomunicación sería tan dilatada.

A lo largo de los días, también realizó un dibujo de cuidadosa perspectiva de la ventana y la puerta de su calabozo, escribió varias cartas a Casilda, que guardó para entregárselas todas juntas cuando lo pusiesen en libertad.

El 14 de febrero, ya ubicado en la Penitenciaría Nacional de la avenida Las Heras, escribe: *La celda es amplia e higiénica. La comida es buena. Nos han incomunicado rigurosamente. Apenas si la cara de algunos amigos vista a través de una ventanilla que está encima de la puerta alegra esta monotonía.* (Menos de dos semanas antes los muros del presidio se habían conmovido con los disparos del fusilamiento del militante anarquista Severino Di Giovanni, ejecutado el primero de febrero. Y luego con la descarga que acabó con la vida de su compañero Paulino Scarfò. Ambos respondieron a las balas con el grito propio de los ácratas, "¡Viva la anarquía!" que —según la leyenda— se habrían escuchado en todo el penal.

Después de ciertos hechos padecidos posteriormente en el país, los días de Manzi en la prisión parecen calmos y casi asépticos, pero es preciso ubicarse en un país donde en el imaginario colectivo, la ley, lo mismo que la defensa en juicio, era la norma; por lo general, las celdas eran exclusiva residencia de los delincuentes, o en el peor de los casos, de algún homicida pasional. Pero además de indignación y aburrimiento, permanecer aislado en un calabozo, a Homero le produjo sorpresa. Eran cosas que no podían ocurrir en la Argentina, y menos a un grupo de muchachos de clase media, estudiantes universitarios, cuyo único pecado consistía en mantener en alto su idealismo.

(Con las manos cruzadas detrás de la cabeza, los ojos en el techo, afina el oído, trata de percibir los ruidos de la calle. Oye el tranvía madrugador, imagina el carrito del lechero con sus altos tarros metálicos y el jarro para medir las entregas. De tanto en tanto el repiquetear típico de la cabalgadura de un mateo le acerca la idea de la libertad, de los abrazos con los amigos, del retorno al hogar. Por momentos se indigna y

cuando oye acercarse los pasos de un pelotón de gendarmes lo asalta cierto temor. Pero no, no puede pasar nada, a él no se atreverán a fusilarlo como si fuera un anarquista; sin embargo en los baños, esa mañana, a media voz, alguien sin rostro ha mencionado la palabra tortura; y aunque no puede ser cierto, se despierta a medianoche cuando cree oír un grito. Debe de ser en la calle, piensa, pero queda intranquilo. Si al menos lo hubieran dejado hablar por teléfono. Sólo cuenta con un fajo de hojitas de papel que le alcanzó un guardiacárcel maduro, a quien este muchacho aburrido le parece incapaz de matar una mosca. ¡Si lo único que pidió fue un libro! El pobre no quiere comer, cree que si lo ven famélico, debilitado, las autoridades lo van a soltar.

No soporta el tedio. Para pasar las horas repite poemas de memoria: unas líneas de Darío, de Verlaine, de Guido y Spano y de Olegario V. Andrade aprendidas en la escuela; recuerda sus propios versos, y en ese caso siempre hay frases que se esfuman, se hacen transparentes, imposibles de ser leídas al trasluz. Solitario, imagina entretenimientos: se esfuerza para evocar, y vuelve a ver las películas de su amado Douglas Fairbanks, entrevé el perfil de Rodolfo Valentino, ese sheik grotesco, que lo hace sonreír, o dibuja en el aire la imagen de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* en aquella escena ridícula de un tango bailado por una cruza de supuesto gaucho mal disfrazado con andaluz de sombrero cordobés con una fila de madroños. Como en un murmullo, canta tangos del repertorio de Corsini y piensa en los ojos celestes de la Pulpera, parecidos a los de un viejo amor de barrio. Todavía lo humilla que le hayan quitado los cordones de los zapatos, el cinturón y los tiradores. Suerte que el pantalón me queda bastante ajustado, pero si llego a enflaquecer voy a pasar calor ante todo el mundo, piensa.)

Escribe: *Hace tres días que no te veo, pero te llevo en el recuerdo como una compañía inmejorable. Pienso en las diarias entrevistas nuestras y me entristezco. Sólo me alegra la seguridad de que algún día las reanudaremos con la misma fe de siempre. Pobre vasquita, te has quedado sola, tan sola como yo ¿no es cierto?*

Pero el destino es sabio. Nuestro cariño necesitaba probarse en un obstáculo grande. La prueba es esta. Lejos uno del otro por primera vez, aprenderemos a querernos mejor o por lo menos a medir nuestro amor. (...) ¿Estás muy triste? Valor, vasquita. Así como en la buena eres mimosa quiero que seas guapa en la mala. Mil besos. Homero.

Al día siguiente anota: *Carnaval. Es lindo nuestro disfraz. Yo de presidiario ¿y tú?* Cuenta que solicitó que le levantaran la incomunicación y anota que le han permitido leer y le han traído un libro de Víctor Hugo. El 16 dice que no quiere hablar de la soledad, para no entristecerla cuando le pueda entregar las cartas. Y se despide deseando "que el nuevo día nos traiga un poco más de suerte en la maleta".

Al otro día deja entrever cierta depresión; cuenta que lo asaltan inseguridades acerca del futuro amoroso de la pareja e interroga: *Negra, ¿serán ciertas estas suposiciones que zumban dentro de mi cabeza o será tan sólo que la soledad es propicia al pesimismo?*

Ya el miércoles 18 escribe: *Subleva pensar esto de tener que estar preso sin razón ninguna. No he probado ninguna de las comidas que sirvieron, comí solo un pedazo de chocolate, unas* (ilegible) *galletas. Estoy angustiado, más por la falta de motivaciones que por la prisión misma. ¡Una semana! Una semana de comer y dormir. Alejado de la vida porque así se le ocurrió vaya a saber a quién. ¿Te das cuenta negrita? Un hombre honesto, sin cometer ningún delito, privado de ver a la madre, a la novia, a los amigos. Sin una explicación siquiera. Hace unos meses no me hubiera importado. Ahora sí. Sobre todo por ti. Primero la suspensión injusta en la Universidad. Injusta y arbitraria, que descompaginó nuestros proyectos. Junto con ella la ofensa pública de crónico, inferida gratuitamente por el Señor Interventor en todos los diarios. Encima callarse y ahora, para colmo, la incomunicación, el carro celular y esta hotelería dedicada a los delincuentes. El día de hoy se pareció al de ayer. Aburrimiento. Desesperación. Rabia. He comido menos es decir, nada. Una galleta y mate. Vino por la mañana el médico a preguntarme la razón que me hacía rechazar la comida. Se la di. Me aconsejó que comiera. A la hora volvió el médico con el mismo motivo. Yo estaba casualmente pensando en lo injusto de esta prisión y en medio de la indignación de mis propias ideas, se entabló un diálogo*

muy interesante con el hombre de unos cuarenta años, calvo, bonachón y simpático, del que te doy traslado:

Dr.: —Buenas tardes, señor, ¿qué me dice de bueno?

Yo: —De bueno no le puedo decir nada.

—¿Qué le pasa a usted?

—No tengo ganas de comer.

—¿No tiene o no quiere. Está mal?

—Sí, doctor, no quiero. Porque físicamente no tengo nada pero moralmente de todo. Se nos ha expulsado de la universidad, amordazado toda protesta y todavía en la cárcel. Estoy dispuesto a no comer bocado. Ni con celda, ni con palos, ni con Ley Marcial pienso hacerlo. Que cargue el que quiera con la responsabilidad.

—Bueno, amiguito, mañana volveré a verlo...

Y se fue con la convicción de esta arbitrariedad y de mi cólera. Yo me tiré sobre la cama y tenía ganas de reventar de rabia. A pesar de todo a la noche no comí. Espero la novedad que mañana traiga el doctor y si no seguiré en mis trece. Total, entraré en línea.

A esta hora en que me siento a escribirte va a ser la única feliz de todas las que paso, voy a llamarla la hora azul. Hora en que en medio del silencio puedo evocar la intensidad de nuestro amor (...) Negra, estoy cansado de no hacer nada y aunque te parezca mentira me duelen los huesos y los músculos. Por eso y por la falta de papel, te dejo en paz para que te duermas.[58]

Las cartas continuaron sin ser enviadas hasta que finalmente se levantó la incomunicación y aproximadamente después de dos meses de cárcel, los estudiantes fueron liberados sin que se les instruyera proceso.

Homero había sido suspendido en la facultad y fue dejado cesante de sus cátedras en los colegios Sarmiento y Moreno; la dictadura parecía afirmarse. El general Uriburu no se privaba de poner al descubierto sus ideas corporativas y su admiración al fascismo instaurado en Italia por Benito Mussolini.

Con palabras calcadas de los discursos del Duce, Uriburu sostuvo en su Manifiesto del 1 de octubre de 1930:

58. Cartas de su archivo personal, facilitadas por Acho Manzi.

"Si el Gobierno surgido de la Revolución se limitara a sustituir hombres en el poder, es seguro que recogería el aplauso de los partidos beneficiados; pero la Revolución no se ha hecho para cambiar personas. Es necesario que la Constitución sea reformada y también el régimen electoral, de modo que las fuerzas vivas de la Nación y los intereses sociales graviten de una manera efectiva en el gobierno. Cuando los representantes del pueblo dejen de ser meramente agentes de comités políticos y ocupen las bancas del Congreso obreros, ganaderos, agricultores, profesionales, industriales, etcétera, la democracia habrá llegado a ser entre nosotros algo más que una bella palabra".[59]

En un discurso en la Escuela Superior de Guerra insistió: "En nuestro país nos embriagamos hablando de la democracia que debe ser el gobierno de los más ejercitado por los mejores. Con sesenta por ciento de analfabetos resulta evidente que estos son los que gobiernan, porque en las elecciones legales son ellos la mayoría. Antes de la Ley actual (la ley Sáenz Peña, de voto universal, secreto y obligatorio) los caudillos compraban los votos con su dinero; después de la santa ley que hoy tenemos, las Cámaras del Congreso emplean el medio de comprar los votos con leyes demagógicas que las pagamos todos los contribuyentes del país".[60] Quedaba claro: preconizaba un sistema corporativo de gobierno al estilo fascista, el voto calificado y, como podía verse por la elección de sus colaboradores, un país conducido por viejos líderes conservadores. En otras palabras: el despotismo ilustrado. Había realizado sus estudios de perfeccionamiento en Alemania, y era un admirador indisimulado de la formación militar prusiana y —como se desprende de sus primeros decretos— un férreo defensor del autoritarismo de las elites.

---

59. *La palabra del general Uriburu (Discursos, manifiestos, declaraciones y cartas publicadas durante su gobierno)*, Prólogo de Carlos Ibarguren, Roldán editor, Buenos Aires, 1933, p. 9.

60. Íd., ibíd., p. 11.

Carlos Ibarguren, quien había sido candidato presidencial para enfrentar a Yrigoyen en 1916, y con el golpe septembrino se desempeñó como interventor en la provincia de Córdoba, escribió en defensa de las tesis corporativas de Uriburu: "No podemos tomar en serio que unos cuantos ciudadanos naturalizados que han vivido las angustias de lejanas opresiones se escandalicen ante el supuesto propósito que maliciosamente nos atribuyen de querer importar sistemas electorales extranjeros", y agregaba: "Cumple a nuestra lealtad declarar, sin embargo, que si tuviéramos que decidir forzosamente entre el fascismo italiano y el comunismo ruso y vergonzante de los partidos políticos de izquierda, la elección no sería dudosa".[61]

Ante esa situación no parece extraño que un universitario reformista, afiliado a un partido democrático, se convirtiese en militante contra la dictadura, dentro de las escasas posibilidades de acción que ésta permitía, cuando inclusive se habían producido fusilamientos, el gobierno había desatado una violenta campaña de represión y el penal de Ushuaia recogía a cientos de detenidos políticos y sindicales, algunos de los cuales, además de los rigores del clima, sufrieron golpes y torturas.

Sin embargo, a la salida de la cárcel, Homero, fuera de la Universidad y expulsado de sus cátedras secundarias, comenzó a hacer proyectos para ganarse la vida, sobrevivir y casarse. Finalmente las nupcias se realizarían un día atípico, como tantas cosas atípicas en la vida de Manzi: el 31 de diciembre de 1931. Su esposa, Casilda, a la que había conocido en uno de sus viajes a Añatuya, era la joven viuda de Ceferino Rodríguez y tenía dos hijas pequeñas: Blanca e Isabel.

A pesar de su nueva situación y la reciente cárcel, continuaba reuniéndose con muchos de sus correligionarios y algunos de los compañeros también excluidos de las aulas de Derecho. Pero no estaban todos. Arturo Jauretche, por ejemplo,

---

61. Prólogo de Carlos Ibarguren, ibíd., p. 13.

se había integrado a las filas del general Severo Toranzo, que encabezaba un levantamiento para devolver el gobierno a quien había sido democráticamente elegido en 1928. La sublevación tenía fecha para fines de febrero, pero una delación hizo que en pleno carnaval fuesen detenidos todos los implicados, entre ellos Jauretche quien fue a parar a la misma Penitenciaría donde estaba encerrado Manzi, aunque en ese momento Homero ignorara que su amigo se encontraba tan cerca, compartiendo penurias en el edificio de avenida Las Heras.

Antes de los comicios presidenciales planeados para fines de 1931, en los que triunfaría de modo fraudulento la candidatura de Agustín P. Justo, el gobierno de facto quiso asegurarse de que el radicalismo estaba derrotado en forma definitiva. En opinión de Matías Sánchez Sorondo, ministro del Interior, la UCR era sólo "una horda, un hampa (que) había acampado en las esferas oficiales, implantando en ellas sus tiendas de mercaderes".[62] Se suponía que la prueba electoral en la provincia de Buenos Aires, tradicional bastión yrigoyenista, tendría un efecto dominó sobre el resto de las provincias, y que arrastraría una debacle radical, capaz de acabar para siempre con "la chusma", como se denominaba en los sectores conservadores al partido que los había desalojado del poder en 1916. El gobierno militar decidió llamar a elecciones para gobernador el 5 de abril de 1931.

Triunfó la fórmula de Honorio Pueyrredón (que había sido canciller del primer gobierno de Yrigoyen), acompañado por Luis Güemes, un prestigioso médico salteño. Uriburu prometió respetar el fallo de las urnas, pero esperó la llegada de Marcelo de Alvear desde Europa para insinuarle que siempre que se excluyera al sector yrigoyenista de una nueva UCR, él podría ser el candidato a presidente en la próxima elección.

Sin embargo, a pesar de sus desacuerdos con el viejo caudillo, Alvear, ubicado desde su llegada a Buenos Aires en un

62. Horacio N. Casal, *Los años 30*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1971, p. 76.

departamento del hotel City, de la calle Bolívar a pasos de la plaza de Mayo, recibía delegaciones de todo el país. Le referían "las cesantías, las molestias policiales, las torturas. Los de Buenos Aires expresaban el temor de que el gobierno provisional desconociera el resultado de las elecciones del 5 de abril. Los de Córdoba relataban las ínfulas fascistas del interventor. En todas partes el radicalismo era carne de dolor. Y ante el espectáculo desolador de ese gran partido argentino, que con sus errores y sus pecados había sabido hacer historia, la calidad humana de Alvear —señala Félix Luna— se iba enardeciendo (...) No se podía descalificar al yrigoyenismo. Era pueblo puro. Radicalismo sin yrigoyenismo significaba cáscara vacía. Aparte de que en los hechos, ya encontraría el yrigoyenismo su propio cauce. Era más inteligente recoger, orientar, esa vigorosa corriente popular dentro de un radicalismo renovado".[63]

A comienzos de mayo las cartas estaban jugadas: Alvear en declaraciones a un diario europeo que fueron rápidamente reproducidas en Buenos Aires sostuvo: "Lo que aquí se dice *personalismo* es la mayoría del partido radical: y este partido quiere y debe por su iniciativa, libremente, reorganizar y defender sus cuadros, sin imposiciones exteriores".[64]

Pero las cosas iban a empeorar para el radicalismo: comenzó la persecución y varios dirigentes más fueron trasladados a Ushuaia. Alvear, después de permanecer unos días detenido en la isla de Martín García, decidió tomar el camino del exilio en Europa; a su regreso, una vez proclamada la fórmula Alvear-Güemes para Presidente y Vice en las elecciones programadas para el 8 de noviembre de 1931, la fórmula fue vetada por el gobierno de facto, inhabilitándose a sus integrantes para cargos electivos. "Las listas de electores que respondan a las candidaturas de los mencionados ciudadanos, no serán

---

63. Félix Luna, *Alvear*, Libros Argentinos, Buenos Aires, 1958, p. 87.

64. Íd., ibíd., p. 87.

oficializadas ni se computarán los votos que puedan ser emitidos a favor de dichos electores", rezaba el respectivo decreto. La UCR respondió decidiendo la abstención. Manzi y sus amigos habrían de constituirse en el ala más intransigente del radicalismo, y no quebrarían esa postura en el resto de la década. Incluso cuando las autoridades de la UCR levanten la abstención, en 1935, fundarán FORJA, en desacuerdo con la decisión de los cuadros directivos del partido.

El yrigoyenismo en el llano

Mientras tanto, Homero comenzó a buscar distintas maneras de ganarse la vida, de sobrevivir. Su primera ocurrencia exitosa fue crear una publicación que se pudiera tener siempre a mano en la guantera del coche: *La guía del automovilista*, y se puso a la tarea de manera inmediata. En pocos días elaboró un cuadernillo del que se tiraron veinticinco mil ejemplares y que presentaba, por primera vez en un mismo volumen, planos de la capital por barrios, los caminos de la provincia de Buenos Aires, una guía de calles por orden alfabético y otras de surtidores, garajes, talleres, gomerías, estaciones de servicio y estaciones de engrase, así como negocios de venta de repuestos. El éxito de la guía le permitió superar el impacto de la falta de sus ingresos por la docencia, y marcaría el comienzo de la historia de Manzi en el mundo del periodismo.

La situación del país tampoco colaboraba. En su balance del poema *Treinta años* anota:

No supe hacer distingos entre el verbo y el gesto,
peleando por la idea sin sombra de interés.
Cuando me vi expulsado quise hacer un recuento
y tenía un poema y un amigo entre cien.
....

Volví a la convivencia de la barriada burda.
Dejé perder la gloria de mi destino grande.
Tomé la calle angosta y le canté a la luna.
Y la gente del barrio se detuvo a escucharme.

Lo de tener *un amigo entre cien* parece una exageración. A la salida de la cárcel sus amigos reformistas le ofrecieron un banquete de homenaje (existe una foto en la que aparecen algunos de los prohombres de la Reforma: Julio V. González, Florentino Sanguinetti, Eduardo Howard, entre otros). Y pese a haber padecido la cárcel, Manzi no cejaba en sus convicciones políticas. Junto a Jauretche, Barro y otros, forman la Juventud del Sur, que organizó actos importantes incluso en la ciudad de Rosario. Manzi participó en la campaña Pueyrredón-Guido. "Cuando Alvear, después de la Junta del City quedó al frente del partido, y los muchachos del grupo Continuidad Jurídica comienzan a enfrentarlo —cuenta Jauretche— sosteníamos que Alvear y la gente del City no tenían nada que hacer y que al partido tenía que reorganizarlo el Comité que había caído el 6 de septiembre... Nos resistíamos a la reorganización alvearista porque nos resistíamos a la fusión con el antipersonalismo por la primacía que iba a tener el espíritu liberal sobre las definiciones nacionales y sociales que había representado el yrigoyenismo."

Homero forma parte del grupo de jóvenes que el 29 de febrero de 1932, envían al presidente del Comité Nacional una dura carta abierta sobre la situación del partido. Entre otras cosas decían que se sentían orgullosos de la manifestación multitudinaria que se había llevado a cabo frente al monumento a Leandro Alem: "Asistimos y quedamos orgullosos de la pujanza de ese pueblo nuestro, que exaltando su fe cívica, tributó al ex gobierno una recta execración y un homenaje de adhesión y de aplauso a los que, desde la cárcel, el exilio o la revolución, se convirtieron en columnas de resistencia moral para evitar el derrumbe definitivo de nuestro crédito institucional.

"Una vez más el pueblo radical cumplió con su deber. No así los encargados de orientarlo (...) Después del 6 de septiembre, la juventud del partido, desorientada por la violencia del golpe político, buscó la brújula en el concepto de viejos radicales que habían permanecido al margen de las últimas horas por razones que no hacen al caso, quienes abrieron sus puertas y sus corazones al llamado correligionario, con una dignidad que les honra.

"Fue entonces cuando oímos que el partido *debía cambiar su idioma,* entendiéndose por esto el deseo unánime de unificar y fortalecer la tribuna radical, podándola de declamaciones, vaguedades y malos gustos literarios. La democracia radical, efectivamente necesitaba una acción tendiente a conseguir lo enunciado (...) En el acto del 27 se presentaba la ocasión de poner en práctica tan hermosas ideas para terminar con la "mala tribuna" adjudicada a la antigua estructura partidaria. Es difícil encontrar en el pasado una tribuna más contradictoria y confusa que la levantada en esa oportunidad". Los jóvenes excluían de sus críticas a los dirigentes José Tamborini, Ricardo Rojas y Emilio Ravignani y concluían: "Es hora de abandonar la exhibición (...) Es la hora del trabajo silencioso y fecundo. Hablemos poco y pensemos mucho".[65] Firmaban la nota: Homero N. Manzione, Antonio Martino, José Constantino Barro, Miguel Messone, Cristóbal Russo, Juan F. Noli, José Turano, Ángel Banfi y Alberto May Zuviría.

Contemporáneamente, al cumplirse el segundo aniversario del golpe militar, Manzi escribe una nota titulada: *No olvidemos el 6 de septiembre.* Su postura no deja lugar a dudas: *En vertiginosa serie —escribe— desde el 20 de febrero (fecha de la asunción del gobierno por parte del general Agustín P. Justo) se suceden libros, libelos, discursos, artículos, opiniones y comentarios, tendientes todos a demostrar lo mismo: que la dictadura fue nefasta para el*

65. Recorte periodístico, sin mención de fuente, escrito a mano: "febrero de 1932". Archivo de Acho Manzi.

país. Evidentemente concordamos en ello. Pública o privadamente el noventa por ciento de los habitantes, llámense radicales —depuestos o no— socialistas, comunistas, anarquistas, independientes, justistas, y, hasta nos animamos a insinuar, algunos conservadores. Es la corriente de execración póstuma desdibujada por la indiferencia de muchos y por la galantería necrológica de las artillerías pesada y liviana del periodismo. En eso todos coincidimos. Pero remontando la corriente llegaremos a un puerto donde las aguas se bifurcan: el 6 de septiembre. Y sólo desde allí es posible abarcar la distinta orientación de las opiniones. Después de esa fecha todo es confusión y en un mismo ancho cauce navegan la verdad y la mentira, la fe y el descreimiento, la culpabilidad y la conciencia, los afectos, las convicciones y los rencores.

Por eso el 6 de septiembre, más que una fecha es un observatorio (...) Afirmo que la revolución del general Uriburu, brazo ejecutor de un plan con designios superiores a su comprensión, estaba decretada antes de la baja del peso y los cereales, del cierre de la Caja de Conversión y hasta de la misma asunción al poder del doctor Hipólito Yrigoyen en 1928. Más si se quiere. Lo estaba desde 1916, cuando la democracia irrumpió generosamente y en actitud de desalojo, en la sala de acuerdos de nuestra historia (...) Pero la oportunidad sólo se presentó cuando en ese plan coincidieron los pusilánimes, los apóstatas y los ingenuos, empujados, casi justificados, por el complot de toda la prensa que cual una enorme y trágica cámara oscura invertía la imagen torturada de la realidad". Y subrayaba: "Pensar mal solamente de Uriburu, como hecho desligado de todo, o de su fracaso, es admitir la posibilidad de que pudo haber sido bueno, o de que pudo haber llegado al éxito.[66]

Por otro lado, ya habían comenzado las insurrecciones militares, como la del coronel Pomar en Chaco y el mayor Álvarez Pereyra en Corrientes, en julio de 1931, sofocada y utilizada por el gobierno como pretexto para vetar la candidatura de Alvear, a pesar de que éste se cuidó muy bien de

66. Original en poder de Acho Manzi.

que lo relacionaran con el levantamiento. Vetado Alvear, los radicales, a pesar del criterio diferente de Yrigoyen, votan la abstención, que en manos del primero será "pasiva", es decir, lo contrario de lo que había significado la tradición radical en los años de su lucha contra el Régimen en los primeros tramos del siglo. Elegido presidente Agustín P. Justo en 1931, los grupos más polarizados del radicalismo, *Continuidad Jurídica,* y después, cuando éstos pierden el comité de la Capital, el llamado *grupo de los legalistas* (así autodenominados por protestar contra lo que juzgaban una violación de la carta orgánica de la UCR por parte de las direcciones alvearistas) seguirán dos caminos: la oposición a Alvear en el seno del partido y el abstencionismo "activo" en apoyo de movimientos insurreccionales como el del teniente coronel Atilio Cattáneo en 1932 y el de Paso de los Libres en 1933.

Manzi forma parte de los grupos civiles que se ponen al servicio de los sectores militares rebeldes. Pero las insurrecciones son derrotadas en combate o desarmadas con habilidad por Justo, y no llegan a Buenos Aires. Manzi vive conspirando. Trae a su casa misteriosas macetas: adentro no hay tierra sino pólvora. Jauretche recuerda: "Teníamos los materiales para las bombas en el cuarto de baño. Una tarde estábamos tomando mate... La casa de Manzi (todavía en Garay 3251) era una especie de comité. De pronto el Loco Papa, íntimo de Manzi, aparece en la puerta chamuscado, con las pestañas y los pelos quemados... No pasó nada, el deterioro del baño, nada más, ni vino la policía, pasó como uno de los tantos ruidos que se dan en la ciudad".[67]

En realidad, el grupo tuvo suerte, porque la sublevación del teniente coronel Cattáneo fue desbaratada por una explosión similar ocurrida en una casa de la calle Nazca 4368, donde también se acumulaban explosivos. Allí la detonación

67. Aníbal Ford, ibíd., p. 31.

había sacudido al barrio delatando el plan en marcha. A esta situación, el grupo de Homero, para evitar sospechas, optó por llamarse a silencio por algunas semanas.

Manzi también aparece sin moverse de Buenos Aires mezclado con otros complotados como el mayor Fernando Estrada, quien luego tendrá actuación relevante entre los oficiales del GOU que participaron en la revolución del 4 de junio de 1943, o el entonces teniente Juan C. Quaranta, quien adquiriría renombre durante la llamada Revolución Libertadora de 1955 como Jefe de los Servicios de Informaciones de Ejército.

Narra Fermín Chávez: "El 29 de diciembre (de 1933), al aclarar, una columna de más de cien revolucionarios bandeó el Uruguay desde el Brasil para tomar Paso de los Libres, al mando del teniente coronel Roberto Bosch, jefe del comando del Litoral de un movimiento que tenía como jefe nacional al coronel Francisco Bosch. Pudo dicha fuerza radical entrar en el pueblo y ocuparlo, pero no tomar el cuartel. Los revolucionarios contaban con armamento escaso y una sola ametralladora, aparte de llegar cansados y mal dormidos". Señala Chávez que antes del estallido la rebelión ya había tenido un serio inconveniente: el 23 de diciembre, las autoridades brasileñas detuvieron e internaron en Uruguayana al coronel Gregorio Pomar, jefe del Estado Mayor del Comando del Litoral.

"El 30 —continúa Chávez— la población de Santo Tomé fue tomada por el mayor Domingo Aguirre, pero tampoco su columna pudo resistir el ataque de las fuerzas leales. El movimiento abortó en Buenos Aires y se peleó en Santa Fe, Rosario, Cañada de Gómez, Rafaela y San Luis, sin resultado. Una escuadrilla de aviones salió hacia el frente de combate para atacar a los insurrectos. Durante dos jornadas lucharon rebeldes y leales y los diarios anunciaron un saldo de más de cincuenta muertos y un número considerable de heridos".[68]

---

68. Fermín Chávez, *Perón y el peronismo en la Historia Contemporánea*, Oriente, Buenos Aires, 1975, Tomo 1, p. 121.

Sin embargo, pese a los numerosos levantamientos, el general Justo pudo continuar su conflictuado período presidencial hasta la finalización del mismo cuando entregó la banda a su sucesor Roberto M. Ortiz, surgido de comicios signados por el más descarado fraude electoral.

En plena efervescencia de la actividad conspirativa, el 6 de marzo de 1933, nació el hijo varón que tanto esperaba y que fue bautizado Homero por el padre y Luis, por el hermano mayor. El mismo día del nacimiento, escribió un poema dedicado al vástago: *Contestaciones para acunar tu infancia*, donde le promete *esperarte para que tú me alcances/ y seamos los dos altos y con sombrero.*

La mirada introspectiva

La serie de acontecimientos ya descriptos: la cárcel, su expulsión de la Universidad, su cesantía en las cátedras secundarias, el estreno de *Milonga triste*, su casamiento y la necesidad de buscar trabajo, la situación política bajo la dictadura uriburista primero y el justismo después, acentuaron el acercamiento de Manzi tanto al periodismo como a su tarea de escribir letras de canciones. Había ganado definitivamente la partida su labor cotidiana frente a la máquina de escribir para observar la realidad, manifestada en la crítica de la actividad radial o del espectáculo, la que desarrollaba al mismo tiempo que la poesía y la tenaz militancia política. Era la puesta en práctica del "hombre de letras" que elegía "hacer letras para los hombres", tanto para el hombre común de la calle que habría de entonar sus versos como para los personajes radiales y cinematográficos que hablarían para siempre con sus palabras: el recio protagonista de *Pampa bárbara* encarnado por Francisco Petrone; el oficial de Güemes al que dio vida Sebastián Chiola en la versión que compartió con Ulyses Petit de Murat; el Sarmiento de Enrique Muiño o el Bartolomé Mitre de Orestes Caviglia de *Su mejor alumno;* José Bettinoti, personificado por Hugo del Carril en *El último payador* o el atildado Alejandro Watson Hutton, introductor del fútbol en la Argentina de mediados del siglo XIX, en *Escuela de campeones,*

interpretado por Georges Rigaud. Todos serían la encarnación de los textos de Manzi.

Alguna vez Jauretche recordó (o quizá reprochó) que la noche lo había distanciado del Manzi militante. Acaso podría afirmarse que no fue la noche, sino una suma de actividades entre las cuales la poesía, una poesía enhebrada en melodías, ocupaba un papel protagónico, pero no exclusivo; una poesía que —como se ha comprobado con los años— estaba tejida sobre un firme cañamazo popular que le permitió mantenerse a través de los años en la memoria de sus compatriotas, muchos de los cuales no conocieron a su autor o incluso nacieron después de su muerte, y que sin embargo continúan reiterando sus palabras como parte de un patrimonio sensible, compartido e identificatorio. Manzi (junto con Enrique Santos Discépolo, Enrique Cadícamo, Cátulo Castillo y Homero Expósito) ocupó en la poesía del tango de fines de los años treinta y hasta su muerte en 1951, el mismo papel que desempeñarían en la música folklórica autores como Atahualpa Yupanqui, Jaime Dávalos o Manuel J. Castilla, engrandeciendo espacios que eran hasta entonces considerados con desdén por vastos sectores intelectuales de la Argentina.

A comienzos de los años treinta, la crisis posterior al crack financiero de la bolsa de Nueva York en octubre de 1929 acarreó la más severa conmoción económica del sistema capitalista en todo el siglo (incluidos los años de las dos guerras mundiales) y tuvo su reflejo directo en la vida y la literatura argentinas. El sacudón sirvió para que después de los años de la euforia patriótica centrada en los festejos del Centenario de 1810, los escritores nativos tratasen de indagar, de buscar ciertos elementos que caracterizaran al país y a sus habitantes.

Pero una vez derrumbada la exagerada expectativa de que el país se transformase en "una potencia mundial", gracias a ser "el granero del mundo", en "tierra de promisión, crisol de razas", según rezaban los lugares comunes al uso, algunos escritores nativos comenzaron a mirar el contexto, a hacerse preguntas esenciales sobre la Argentina tratando de escapar del estereotipo.

Una rápida recorrida por la bibliografía surgida en esos años descubre que la literatura —a tientas o mediante puras intuiciones— dejaba entrever ciertas claves que aparecían como pasándole la mano a un vidrio empañado, a través del cual podía atisbarse un paisaje a la vez deforme y atractivo, de inéditos coloridos y matices. Acaso por tratarse de una sociedad conformada por una población aluvional que mezclaba tanto criollos como inmigrantes, por constituir un país joven que comenzaba a cambiar la euforia de la *belle époque* por cierta escéptica desesperanza, algunos argentinos trataban de comprender los códigos y las claves de esa comunidad cuyo futuro parecía incierto.

Al iniciarse la década, el 15 de octubre de 1931, Raúl Scalabrini Ortiz publicó *El hombre que está solo y espera*, que llevaba un subtítulo sugerente: *Una biblia porteña*, donde escudado detrás de la sencillez de un prototipo anónimo: "el Hombre de Corrientes y Esmeralda", brinda una mirada que descubre las entretelas del carácter del habitante de Buenos Aires, sus pudores, desconfianzas, sus miedos, su forma de conducirse en los actos más simples o más complejos. Scalabrini traza una suerte de bosquejo de hábitos y actitudes del porteño, sin eludir la ironía y el humor típicos de los nacidos en esta región del planeta, que se conjuga con cierta severidad esencial hija de una cierta melancolía heredada de la nostalgia de los inmigrantes, o de las propias frustraciones individuales.

Manzi leyó entusiasmado la obra de Scalabrini Ortiz quien poco tiempo después se convertiría en compañero de ruta de FORJA, y más tarde se convertirá en uno de los ideólogos y portavoces de la agrupación.

Tampoco puede pasarse por alto la publicación en 1933 de *Radiografía de la Pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada, una visión teñida de tintes apocalípticos y mesiánicos que —sin embargo— calaba en profundidad en el carácter argentino, un texto que a la distancia merece ser leído como uno de los ensayos clásicos de la literatura nativa.

En esa búsqueda debe incluirse la obra desarrollada por Roberto Arlt, tanto en sus trabajos narrativos como en su tarea

periodística a través de las *Aguafuertes porteñas*, las indagaciones sobre las esencias del carácter nacional abordadas por Eduardo Mallea en su novelística, dos libros pioneros: *Medida del criollismo*, de Carlos Alberto Erro, editado en 1928, y *Alma y estilo*, de Homero Guglielmini, de 1930, títulos donde lo argentino jugaba un papel protagónico, así como toda la poética martinfierrista de los años veinte, que significó también una manera de mirar al país desde su cotidianidad e incluso echando mano de sus perfiles aparentemente más frívolos.

Algunas visitas supuestamente ilustres, después de una rápida mirada, habían sentenciado definiciones de un supuesto carácter nacional como "los argentinos son tristes" del inefable conde Herman von Keyserling, quien hacia 1929, con su mezcla de orientalismo y golpe publicitario había subyugado a públicos de tenue formación filosófica, que lo escuchaban como a una suerte de paradigma del pensamiento contemporáneo. Aunque el noble báltico ni siquiera poseía el carisma necesario para convertirse en un buen divulgador filosófico, del tipo de algunos charlistas que acostumbraron viajar a la Argentina durante los años sesenta y setenta, al estilo del español Julián Marías, Keyserling conquistó auditorios deslumbrados ante sus nada rigurosas interpretaciones sobre la naturaleza del hombre sudamericano al que sólo había conocido mediante deducciones personales.

En consonancia con los autores que trataban de indagar en las características que hacían a la esencia de los argentinos, Manzi también se ocupó de algunos aspectos que juzgaba prototípicos del carácter porteño. En esa línea sintetizó su breve texto *El aburrimiento*, donde, al mismo tiempo, respondía a las sentenciosas afirmaciones de Keyserling:

Los diccionarios comunes definen al aburrimiento valiéndose de las palabras cansancio, molestia y fatiga, que es una manera cómoda para eludir la explicación de su más íntimo sentido. Pero si la definición ofrece dificultades en el plano de la filología pura, ella se hace más ardua para nosotros, ya que al sentido literal del aburrimiento, hemos agregado valores acomodaticios y totalmente ajenos a su primaria significación. En nuestro medio el aburrimiento es una

categoría humana, sin la cual el porteño pierde algo de su personalidad. Forma parte de su todo y quitárselo sería como arrancarle una dimensión.

Los viajeros que llegan a nuestras playas notan de inmediato y con una unanimidad impresionante, que nuestro hombre es triste, y ante la rápida comprobación ensayan explicaciones diversas. Pero a ninguno se le ocurrió pensar que eso que llaman tristeza, para ser tal, carece de pesadumbre y aflicción.

El verdadero triste vive traduciendo el exterior. Gestos, miradas, manera y figuras, entorno atribulado de su espíritu. La dirección de su corriente sentimental, con distinta carga, es idéntica a la del alegre, vale decir de adentro hacia afuera. Nace con renovada energía en el subsuelo de la conciencia y se descarga hacia el ambiente por las vías físicas.

El porteño no ofrece esa característica. Su tristeza (deseamos llamarla así para usar la terminología puesta de moda por sus descubridores) va de lo externo a lo interno. No transmite, recibe. No vive en estado de sobrecarga sentimental y por ello no está obligado a encontrar alivio por vía del desahogo. Por el contrario, tiene una amplia facultad de absorción sentimental. La tristeza es un elemento positivo y en cambio el porteño es pasivo, concentrado.

A mi entender, en nuestro medio más que el triste domina el aburrido. Nuestro tipo oscila entre la aburrición y el aturdimiento. Para nosotros, diversión significa olvido de nuestra incapacidad de diversión.[69]

69. Homero Manzi, ibíd., p. 100.

Otra vez las canciones. Gardel

Desde 1931 hasta 1934 Manzi registra dieciséis temas, entre los que se cuentan algunos tan notorios como *Milonga sentimental*, *Milonga del 900*, *Esquinas porteñas* y *El pescante*, a los que se pueden agregar *Consejo*, *A través de los años*, *Espejito de agua*, *De ayer a hoy*, *Historia de un sueño*, *La casita olvidada en la nieve*, la milonga *Juan Manuel* y el bailecito *De tu casa a mi casa*.

Merece destacarse de manera especial *El pescante*, por el tono metafísico que se advierte en su preocupación por el paso del tiempo, por la decadencia del hombre y de las cosas que lo rodean. En estos versos de aire elegíaco, la distinción entre el pasado y el presente es clara. En la primera parte expresa:

> *Yunta oscura trotando en la noche.*
> *Latigazo de alarde burlón.*
> *Compadreando de gris sobre el coche*
> *por las piedras de Constitución.*
> *En la zurda amarrada la rienda*
> *se amansó el colorao redomón.*
> *Y como él se amansaron cien prendas*
> *bajo el freno de su pretensión.*

En la segunda parte, el paso de los años ha desgastado al coche y al hombre que lo conduce; el tiempo ha cumplido

su lento deterioro llevándolo hacia una muerte desteñida y opaca:

> *Tungo flaco tranqueando en la tarde*
> *sin aliento al chirlazo cansao.*
> *Fracasao en el último alarde*
> *bajo el sol de la calle Callao.*
> *Despintao el alón del sombrero*
> *ya ni silba la vieja canción*
> *pues no quedan ni amor ni viajeros*
> *para el coche de su corazón.*

El tango, con música de Sebastián Piana, obtuvo el segundo premio en el concurso organizado por Francisco Canaro en ocasión del estreno de su comedia *La canción de los barrios.* Lo estrenó su propia orquesta, con la voz de Ernesto Famá. Según narra José Gobello, Piana contaba que una tarde Manzi se presentó en su casa con una letra y un pedido: "Escribime la música, que ando muy mal de fondos". Piana compuso la melodía, y el resultado no ha perdido vigencia a lo largo de más de seis décadas.

En *De ayer a hoy* (también con música de Piana) la comparación entre el pasado y el presente se torna irónica, humorística, en un juego que al mismo tiempo hace pensar en *¡Qué sapa señor!*, obra contemporánea de Discépolo. Mientras éste dice:

> *¡Qué sapa, Señor...*
> *que todo es demencia!...*
> *Los chicos ya nacen*
> *por correspondencia,*
> *y asoman del sobre sabiendo afanar.*
> ....
> *¿Qué sapa Señor,*
> *que ya no hay Borbones,*
> *las minas se han puesto igual que los varones;*
> *y embrollan al hombre*

que tira boleao;
lo ven errar lejos
a un dedo del sapo
y en vez de ayudarlo
lo dejan colgao?...

Versos que parecen un adelanto, un borrador del *Cambalache* que Discépolo dará a conocer un año después. En cambio, el tema de Manzi parte de un presupuesto más humilde: la simple comparación entre el ayer y el hoy a través de la sonrisa que le provoca la transformación de las pautas de vestimenta y costumbres femeninas:

La gente moralista rezonga sin razón,
que el mundo va en pendiente, materia de moral,
que las mujeres de antes, en contra de las de hoy,
cuidaban el pudor y todo lo demás.
Así, mirando a bulto se puede transigir,
pero las cosas cambian si entramos a mirar
que las mujeres antes usaban al vestir
trincheras de cretona y de madapolán.

Corset, manchón,
miriñac, corselet,
peinetón y ballena.
Cubrecorset,
pasacinta y mitón,
bota e' caña y mantón.
No comparés
si las de hoy van en tul
y si al pasar frente al sol
se ven al trasluz,
y no en el pasao
donde iban vestidas de tanque blindao.

Con dos pares de enaguas y un interior de brin,
con medias para rugby y botas de box-calf,

llevando en la terraza más flores que un jardín,
se cuida sin querer la intrépida moral.
Lo grave es ser virtuosa con el ropaje de hoy,
que si en el colectivo dormida te quedás,
de pronto un radiograma, como en el Paraguay,
te anuncia secamente, sonó otro fortín más.[70]

En *Esquinas porteñas,* también con música de Piana, en lugar de incurrir en cierta tendencia a la frase cursi propia de buena parte de los valses de la época, Manzi retorna a uno de sus temas preferidos: el barrio y los primeros amores, temática que años más tarde llevará a su máxima expresión en *Sur* y *Barrio de tango:*

Esquina de barrio porteño
te pintan los muros la luna y el sol.
Te lloran las lluvias de invierno
en las acuarelas de mi evocación.
Treinta lunas conocen mi herida
y cien callecitas nos vieron pasar.
Se cruzaron tu vida y mi vida
tomaste la senda que no vuelve más
....
Calles, si sé que ya está muerta,
golpeando en cada puerta
por qué la buscaré.
Callecitas, sombreadas de poesía,
nos vieron ir un día
felices los dos.
....
Los vientos murmuran mi pena.
Las sombras me dicen que ya se marchó.

70. Manzi se refiere a los partes de la guerra del Chaco, entre Paraguay y Bolivia, donde la lucha se desarrolló en torno a la toma de fortines establecidos en las picadas de la selva.

Y escrito en las noches serenas
encuentro su nombre como una obsesión.

Preanuncio de *Sur*, donde que insistirá en el recuerdo de las caminatas y de sus esperas *recostado en la vidriera*, de aquella *melena de novia en el recuerdo / y tu nombre flotando en el adiós*, cuando siente *nostalgias de las cosas que han pasado, / arenas que la vida se llevó*. Otra vez el tono elegíaco por el pasado perdido que en la poesía de libro será, por esos años, característica dominante de los neorrománticos de la generación del cuarenta para quienes la búsqueda del tiempo perdido se tornó sistemática. Sólo que las palabras de Manzi se diferencian en el tono popular, por las necesidades de la cancionística y por su propia ideología política que —sin apelar a improntas demagógicas— tiñe la totalidad de su obra. Homero busca en la modestia de los versos escritos para una melodía, un acercamiento a las mismas capas de la sociedad que aspira convencer desde su militancia. Sin embargo, nunca creyó preciso elaborar mensajes ostensiblemente politizados, del tipo de *Al pie de la Santa Cruz* de Mario Battistella con música de Enrique Delfino de 1933 cuya letra narra un caso de represión obrera donde un trabajador que es enviado al penal de Tierra del Fuego por adherirse a una huelga y sus familiares lo despiden en el puerto de Buenos Aires, mientras él cruza engrillado la planchada del buque.

En *Esquinas porteñas*, en cambio, Manzi resalta un sesgo que tomará buena parte de su poesía. La nostalgia por lo irrecuperable, aunque carente de melancolía: la simple persecución del recuerdo, una lucha a brazo partido de la memoria contra las destrucciones del tiempo. En este sentido, Manzi vuelve a acercarse a Borges aunque con ciertas diferencias: en *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*, Borges sale a la busca de una ciudad que apenas pudo entrever desde las ventanas de la biblioteca de su padre en Palermo. Trata de descubrir los rastros de una ciudad que no conoció, en las puertas cancel de hierro forjado, en un aljibe divisable desde la calle, en una reja de la sala de una casa baja de barrio

suburbano, en los colores del cielo atardeciendo sobre un patio. Manzi, en cambio, persigue su propia infancia y los días todavía cercanos de su adolescencia, como si de algún modo pudiera intuir la escasa duración de su vida y debiera acumular evocaciones para trazar un dibujo completo de su biografía, sin perder detalles, sin que los rostros se desdibujasen, sin que los paisajes se diluyesen en el olvido. Borges elaboró una ciudad que pretendió íntima, basada en recuerdos de recuerdos ajenos. Manzi fijó su propia historia y los barrios que tal vez por su ubicación geográfica se habían transformado menos que el Palermo de principios de siglo respecto del cambio sufrido durante los años veinte. Por su parte, en comparación con otros martinfierristas, las coincidencias se encuentran en el clima, en las descripciones callejeras y el aire de postal de los paisajes de la infancia, en una ciudad que en su crecimiento arrasaba con todo signo de referencia. Estas relaciones entre la poesía de Manzi y sus influencias o antecedentes directos no implican obviamente una comparación de textos sino de contextos. Por requerimientos estructurales, un poema para ser leído y un poema para ser cantado, los versos para acompañar una melodía y los que han sido pensados para integrar un libro, involucran discursos disímiles, donde resultaría forzado pretender correspondencias exactas. Lo que se intenta es mostrar el aire de época que incluye ámbitos, afinidades generacionales y lecturas, que dieron por resultado una obra poética popular que pese a la humildad de sus intenciones, fue trascendente y perdurable, como la de Manzi.

En 1934 Homero habría de fundar la revista *Micrófono*, "un magazine internacional de radio", en un momento en que la radiotelefonía comenzaba su período de esplendor. (Con el tiempo, la revista cambiaría su nombre por el de *Radiolandia*, también dirigida por Manzi.) Desde sus páginas realizaría una fuerte crítica hacia aquellos programas que más allá de su resonancia popular poseían muy escasa calidad, como el radioteatro *Chispazos de tradición*, emitido por la compañía de Andrés González Pulido, cuyas figuras principales eran Mario Amaya *Churrinche* (el bueno de todas las historias) y Rafael Díaz

Gallardo *Caín*, quien ya desde el nombre preanunciaba su intrínseca maldad y cuyas acciones en cada capítulo correspondían a la villanía esperada por los oyentes. Tan convincentes resultaban las interpretaciones, que en más de una oportunidad, en especial en sus giras al interior de la provincia de Buenos Aires, resultó agredido por el público que llegó a confundir ficción con realidad. Manzi se ensañó con la emisión. En solitario aseguraba que el público merecía trabajos con mejores libretos, menos desbordantes de sensiblería y golpes bajos.

Acusaba al programa de "inautenticidad, falta de verdad histórica y cultural y comercialización de los contenidos".[71] Atreverse en aquel momento a emprenderla contra el espacio con mayor audiencia de la radiotelefonía prueba, de paso, la independencia de criterio con la que Manzi se manejaba, sin miedo a que la revista perdiera lectores (que por otra parte, los perdió).

En la misma revista, bajo el título de *Recuerdo*, Manzi destaca la importancia evocativa de las canciones:

El hombre argentino, de la ciudad o del campo, tiene un rincón donde cobija la poesía hija del amor y la nostalgia. Un remanso de su pretendido empaque viril, donde, lejos del control egoísta de las miradas, amarra la intimidad de sus cuitas. Y esa hora de su vida, hora superior por ser más suya, tan solo sabe entregarse a la canción en dulzura de confidencia desesperada. Por eso el pueblo siempre ha creado al cantor que enraiza en la zona más honda del espíritu, traduciendo por ello la oculta vertiente sentimental del pueblo. Los hay quienes como Gabino Ezeiza, Gardel o la Maizani expresan en su arte la costumbre, lo externo... Lo que el hombre lleva afuera para ocultar su verdadera personalidad interior. Pero otros, como Bettinoti y Corsini, calando más adentro del alma humana, aprendieron a decir lo que el gesto y la pretensión ocultan. A expresar la angustia del hombre enamorado. La impresión que oprime el alma supersticiosa del criollo que atraviesa el campo a la hora del crepúsculo. La necesidad de

71. Aníbal Ford, op. cit., p. 37.

compañerismo que atrae a los fogones. La nostalgia del barrio, el amor a los callejones. La infinita tristeza del recuerdo.

La verdad es que en su búsqueda de una cultura de raíz nacional y de una cinematografía que respetara los ambientes propios del país, no se salvó ni un personaje al que la mitología posterior justificaría, perdonaría, cualquier posible desliz. Así bajo el título *El error de Gardel,* Manzi anotó:

Gardel es un gran artista, sin ningún control de sus condiciones, ni de su destino. Vive y triunfa con la complicidad de Dios. De ese Dios que le dio simpatía, magnífica voz, juventud eterna y suerte.

Porque él ha hecho todo lo posible para dificultarse el éxito. Ha triunfado a pesar de él. Su primera película, Luces de Buenos Aires, *es una cosa absurda, donde hacía de gaucho melancólico, sobre el fondo de una pareja "pampa" francesa y en cuyo final y con la complicidad de Padula, enlazaba a una artista desde un palco balcón. Sin embargo, bastó que cantara* Tomo y obligo *para que la película recorriera triunfante el mundo de habla española. Lo mismo sucedió con* Melodía de arrabal, *donde dos tangos salvaron los miles de metros rodados en cafetines marselleses y callejones de difícil filiación geográfica.*

Ahora pasa lo mismo, y esta reincidencia es la que me lleva a decir cuatro cositas que capitulo como Errores de Gardel. *El primer error de Gardel es su debilidad por Alfredo Le Pera. Me consta que aquel no se mueve si no es dentro de la trama que éste le prepara. Y como ya está probado que éste le prepara bodrios, exentos de interés argumental y de valor nacionalista, Gardel ya debió haber buscado otro pergeñador que le evite ridículos y le permita un mayor realce artístico.*

Otro error de Gardel es ir a Francia o a Nueva York a filmar películas, cuando ni económicamente se beneficia con ello. En esas películas tiene que actuar en ambientes arbitrarios y con la colaboración de artistas insignificantes que reducen el marco de su acción. Con este espejismo Gardel está retrasando el progreso de la cinematografía nacional, ya que los filmadores extranjeros al contratarlo nos escamotean el astro de mayor arrastre de lengua castellana.

Es que los yanquis saben que el centro cinematográfico del mundo español, vendrá a pasar a nuestras manos fatalmente. Por eso se apuran en rodar a Gardel para contrarrestar el éxito de Riachuelo *y de las películas que están en preparación.* Riachuelo *ha aportado a*

Argentina Sono Film una fortuna. Bueno, si en dicha película hubiera figurado Gardel, el triunfo no puede calcularse. Y el mismo pudo haber ganado una suma insospechada.

¿Se lo imaginan ustedes a Gardel actuando entre figuras como Libertad Lamarque, Luis Sandrini, Alicia Vignoli, Charlo y coros auténticamente argentinos?

¿Lo ven ustedes moviéndose en el escenario natural del arrabal porteño, lleno de sugestiva propiedad? ¿Lo suponen cantando tangos realmente buenos, compuestos por nuestros mejores autores y con el fondo de un acompañamiento verdaderamente típico? Esa película que yo quiero que imaginen ustedes sería el inmediato afianzamiento de la industria argentina y le reportaría a Gardel más de los diez mil dólares que se le pagaron por Cuesta abajo.

A veces me pregunto si Carlos Gardel no será un espíritu egoísta. Porque si no ¿Por qué él se considera un gran autor y no se da cuenta de que sus tangos se imponen tan sólo por sus interpretaciones maravillosas?

Es que para Carlos Gardel, en mérito de sus triunfos, la crítica se vuelve muy mesurada y no le dice las cosas por su nombre, aunque sea doloroso.

Por eso él se va afianzando cada vez más en sus errores y ya ha llegado a un punto en que todo le parece permitido.

Esto mismo tienden a demostrárselo sus colegas, los cantores. La mayoría de ellos viven desesperadamente por imitarle el gusto, la voz, los gestos y hasta el mismo repertorio. La mayoría de los cantores abdican de su personalidad, aplastados, vencidos, por el prestigio del insuperable zorzal. Cantan lo que él canta. Gustan lo que él gusta. Sienten lo que él siente. Modulan como él modula.

En fin, se han convertido en una colonia que Gardel maneja desde lejos con la eficacia de su arte. Si Carlitos fuera tan vanidoso como D'Annunzio, por ejemplo, podría hablar de sus esclavos porteños sin decir una mentira.

Un caso que demuestra cómo están equivocados los cantores que así proceden, es Ignacio Corsini. Ignacio tiene una gran admiración por Gardel, con el que se halla unido por un estrecho vínculo de amistad y compañerismo, se defendió siempre de esa amenaza con clara inteligencia. Nunca trató de parecérsele ni se dejó impresionar por el triunfo del fraternal rival. Y seguro de sus condiciones tomó por otra huella. Por eso se salvó.(...)

HOMERO MANZI
y su tiempo



Don Luis Manzione, padre de Homero (1922).



Una de las primeras fotografías: a los dos años.

Casa donde pasó sus años infantiles
en estancia "La 13", Añatuya.



Añatuya es un lugar
que jamás podré olvidar
porque al fin es Aña... mía...!

Tras un verde ventanal,
junto al mismo algarrobal,
conocí la luz del día.

Duró poco la vida del guardapolvo blanco.
Y el partido aleve en la cancha de piedra.
Cuando volvía al hogar, y allí, en el primer patio.
Buscaba en la canilla el chorro de agua fresca.



Con sus hermanos Hilda y Guillermo
en el patio de Garay 3251.



La esquina del herrero,
barro y pampa...
Herrería de Musladino,
que hacia 1920 persistía
en la esquina de
Centenera y Tabaré.



Fueron años de
cercos y glicinas...
Con Cátulo Castillo
en un veraneo en Añatuya.



Sombra de la higuera del patio del fondo...
Entre otros: Cátulo, Hugo Mac Dougall,
Horacio Castillo, Juan Betancor, Raúl y
Guillermo Manzione.



Cuatro hermanos Manzione:
Román, Homero, Raúl y
Guillermo.

Los varones menores buscábamos la calle
y de ella traíamos malas inclinaciones.
Por eso nos hicieron vivir en pupilaje
bajo la recta mano de Colombo Leoni.



Durante su servicio militar colabora
con el doctor Orlando Helguera.

Cuatro militantes yrigoyenistas.
De pie: Homero y José Constantino Barro;
sentados: Luis Dellepiane y Antonio Martino.



Leí Filosofía. Estudié Introducción.
Un discurso de Howard, "El Chaco y sus obreros"
Abandoné los libros y me hice luchador.



Con Eduardo Howard, en días de militancia reformista.



Con Hugo Mac Dougall en la rambla de Mar del Plata (*circa* 1935).

En el patio de Garay 3251,
refugio y fortín de la amistad.



Mintiendo ir al colegio me iba por esas calles.
Sin una compañía. Ninguno me siguió.
Al mirar a mi madre quería confesarle.
Pero siempre fui avaro con mi propio dolor.



Banquete radical en el Hotel Jousten.
Entre otros: Jorge Luis Borges, Arturo Jauretche,
Ulyses Petit de Murat, Cayetano Córdova Iturburu,
Gregorio Pomar, Hugo Mac Dougall y Homero.



Casilda Iñiguez de Manzione.



Homero retratado por Osías Wilenski.

Malena canta el tango como ninguna
y en cada verso pone su corazón.
A yuyo del suburbio su voz perfuma.
Malena tiene pena de bandoneón.
Tal vez allá en la infancia su voz de alondra
tomó ese tono oscuro de callejón.
O acaso aquel romance que solo nombra
cuando se pone triste con el alcohol.
Malena canta el tango con voz de sombra.
Malena tiene pena de bandoneón.

Pero a pesar de todo Gardel triunfa y su triunfal simpatía malevona se agranda con justicia. Y en materia de canto está mejor que nunca. A pesar de los años. A pesar de las copas y los naipes. A pesar de todo lo que dijimos anteriormente. Es que Gardel tiene eso que los españoles llaman "el ángel". Eso que está más allá del bien y del mal. Eso que sólo puede desconocer quien escriba con la fría función analítica de: Homero Manzi.[72]

Después de la muerte de Gardel, Manzi (como Carlos de la Púa, quien también había criticado al cantor por su tendencia a internacionalizar su repertorio y luego conmovido por el accidente escribió un poema laudatorio, casi un pedido de perdón) trazó un texto elegíaco en el que recuperaba los méritos que lo habían convertido en paradigma. La muerte permitía superar diferencias que se podían plantear en vida del cantor, pero no ahora: *Entre un montón de hierros en escombros, en Medellín, una lejana ciudad de Colombia, se quemó para siempre el terciopelo con que Carlos Gardel envainaba el metal limpio de su voz. Y esa, la muerte de su voz querida, fue su verdadera muerte. Así, trágicamente, desapareció el cantor, no de Buenos Aires, sino de la República del Tango. De esa república dibujada sobre el mapa de la emoción, con el carbón de los puchos apagados que cuelgan de la oreja de todos los compadritos muertos y pintado de rojo en el carmín de las muchachas tristes que dieron el mal paso.*

Esa República del Tango, cuyas montañas con las barrancas que se derrumban en las esquinas, y cuyos ríos las aguas sucias que circulan al margen de sus calles y cuyos paisajes turbios, como si se vieran a través del alcohol, son las callecitas empolvadas de estrellas y adornadas por los faroles legendarios y las higueras que se asoman como sombras por encima de las tapias despintadas. Es que Carlos Gardel era un hijo de los arrabales. De cualquier arrabal. Y si en su risa llevaba el sello de la picardía limpia que brilla en el rostro de los purretes de la calle, en el fondo amargo de su canto encerraba toda la angustia del arrabal que sufre, que lucha y que canta. Por eso el arrabal lo tenía de símbolo y venganza. Era el símbolo porque en su canto suave se amontonaba la compleja sentimentalidad

72. Original en archivo de Acho Manzi.

suburbana y era una venganza porque con su risa derecha, con su andar hamacado, con ese dejo compadre y dulce de su voz, y con el brillo de su melena negra, se había impuesto a la soberbia de todos los públicos y había hecho entrar en todos los oídos, con la ganzúa de su arte, el canto de las barriadas: el tango.

Por eso, en esta patria que tiene un pueblo sentimental como una novia, derecho como una daga y amigo como un poncho, a Gardel se lo consideraba un compañero más. Un apretón de su mano valía para sellar una amistad eterna. Una sonrisa de su cara franca era una luz de inevitable simpatía. Un chiste de su labio confianzudo acortaba la distancia más larga. Y un simple eco de su voz confidencial y tierna levantaba la polvareda franca de los aplausos. Por eso su muerte repercutió en los hombres y en las cosas. Y por eso su ausencia se aposentó en el alma de los barrios. Por eso cuando se fue, estuvieron más silenciosos los patios colorados de los conventillos. Por eso los bandoneones gimieron como nunca en los borbotones sentidos de los bajos. Por eso los naipes se fueron a baraja más misteriosamente, y por eso en el contraluz de los atardeceres de las barriadas, ese día desfilaron las sombras de todos los machos desaparecidos en la ley del cuchillo; de todas las muchachas que gastaron su pulmón en la tragedia de la Singer; y de todas las milonguitas que cayeron por la pendiente de la fatalidad al empujón de la miseria.

En una de las últimas películas que filmó Carlitos Gardel, en Tango Bar, *aparece en un determinado momento vestido con el traje característico de los muchachos porteños de hace muchos años; pantalón a cuadritos y en bombilla, saquito con trencilla, el botín enterizo con un taquito en punta, lengue al pescuezo y funghi a lo Massera.*[73] *Y allí, muchacho lindo, nos hizo el regalo de un tango canyengue bailado por él. Y Gardel era un gran bailarín de tango. En ese aspecto no lo conocía el público, pero en el ambiente de sus colegas y amigos se lo sabía capaz de traducir al tango, también, el enredo de los pasos y la elegancia de los movimientos.*[74]

73. Sombrero de copa alta y ala cortona, en general de color marrón o negro con agujeros a los costados a manera de respiraderos producidos por la fábrica Massera. También se los llamó sombreros Maxera.

74. Original en archivo de Acho Manzi.

Reinventar la milonga

Poesía espontánea de la campaña del Uruguay y de la provincia de Buenos Aires, al llegar al suburbio la payada se convirtió en milonga. Vicente Rossi definió: "La milonga es la payada pueblera. Son versos octosílabos, que se recitan con cierta tonada no desagradable matizada con intervenciones adecuadas de guitarra, llenando los compases de espera entre una estrofa y otra un punteado característico en tres tonos, mientras el milonguero resuella o respira. Es canto cuando se recitan improvisaciones conservadas en la memoria popular; es payada cuando se improvisa (...) La clásica de los payadores solía ser de seis versos; la de los milongueros de cuatro".[75]

Los payadores eran una suerte de trovadores criollos que viajaban con su guitarra a cuestas, de pueblo en pueblo, de pulpería en pulpería, y traducían las preocupaciones del gauchaje, convirtiéndose en intérpretes de su sentido ético y sus aproximaciones metafísicas; ya en el siglo XX, algunos de ellos se inclinaron al anarquismo, como Luis Acosta García, que llegó a versificar la problemática de los sectores más humildes y desprotegidos, e incluso alentar a quienes se atrevían

75. Vicente Rossi, *Cosas de negros*, Librería Hachette, Buenos Aires, 1958, p. 115.

a declarar huelgas en tiempos difíciles para la clase obrera. Y el ritmo con el que se acompañaban era el de la milonga en tono de mi menor.

Según señala José Gobello, *milonga* es voz de lengua quimbunda, plural de "mulonga", que significa "palabra": la palabra de los payadores.[76] Pero ya en 1872, cuando José Hernández publicó la primera parte de su *Martín Fierro*, el vocablo había adquirido el valor de reunión con baile incluido:

> *Supe una vez, por desgracia*
> *que había un baile por allí,*
> *y medio desesperao*
> *a ver la milonga fui.*

Una década más tarde, la milonga era la danza popular por excelencia. Ventura Lynch registraba en 1883: "En los contornos de la ciudad la milonga está tan generalizada que es una pieza obligada en los bailecitos de medio pelo, que ora se oye en las guitarras, los acordeones, un peine con papel y en los musiqueros ambulantes de flauta, arpa y violín. También es ya del dominio de los organistas que la han arreglado y la hacen oír con un aire de danza habanera. Esta la bailan también en los casinos de baja estofa de los mercados 11 de Septiembre y Constitución".[77] Como se ve, la mezcla con la habanera ya estaba produciendo una fusión que desembocaría en el tango. Y la milonga tomó otros caminos, donde lo musical era secundario frente a las palabras. Pero durante décadas sería un ritmo sin evolución. Es más: casi olvidado, salvo en las tenidas guitarreras en el campo, donde nunca faltaba, en una pulpería o en un fogón, alguien que recordase algunas viejas coplas, o que improvisase sobre el sentido de la vida, la irreversibilidad

76. José Gobello, *Crónica general del tango*, Fraterna, Buenos Aires, 1980, p. 16.

77. Ventura R. Lynch, "La Milonga" en *El Compadrito. Su destino. Sus barrios. Su música* de Jorge Luis Borges y Silvina Bullrich, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1968, p. 105.

de la muerte, la soledad, el cielo o el infierno, temas con los que también se entreveraban ciertos problemas de actualidad.

Sebastián Piana, el responsable de la música de la mayoría de las milongas escritas por Manzi, ha recordado en numerosas oportunidades que hacia 1931 Homero le alcanzó un nuevo tango a Rosita Quiroga (1901-1984), una de las cancionistas más notorias por su estilo irónico y burlón, por su arrastre canyengue de tono arrabalero y una *"ese"* africada que le atrajo enorme cantidad de seguidores, pero también de críticos reclutados entre quienes querían "adecentar" la música porteña. "La Quiroga" le preguntó a Manzi si en lugar de tango no tenía alguna milonga, porque, como una novedad en su repertorio, pretendía incursionar en el género.

Manzi, que no eludió el desafío, llamó a Piana; de modo que éste, a quien le gustaba el ritmo y había conocido a muchos payadores, decidió intentar una milonga, pero no una clásica, sino algo diferente, aunque conservando el ritmo y las combinaciones tonales. Le costó un solo día concebir el tema, pero como Manzi le había asegurado que no entendía mucho de milonga y él estaba muy satisfecho con su creación pensó en reservar la partitura para ofrecérsela a José González Castillo, y escribir para Homero otra distinta, que seguramente no iba a salir tan de su gusto. Cuando llegó Manzi a pedirle la música para adosarle las palabras, Piana le dio una excusa y le pidió dos días más, prometiéndole tener la composición lista en cuarenta y ocho horas. Cuando Manzi la escuchó, se entusiasmó y en pocas horas escribió los versos. Había nacido *Milonga sentimental*, que se iba a imponer entre el público cuando la entonara Mercedes Simone en Montevideo. Al escucharla, el poeta oriental Fernán Silva Valdés, que por aquellos días era el creador más notorio en la otra orilla del Plata, reconocido incluso en Buenos Aires por la generación martinfierrista, opinó que Piana era "la milonga misma".*[78]

78. María Susana Azzi, "Sebastián Piana" en revista *Viva el tango*, Buenos Aires, invierno de 1997.

Años después, el compositor declararía que su mayor aporte a la música popular argentina consistió en "haber renovado la milonga, haber creado una milonga suburbana, de la ciudad, diferente de la campera".[79] La que Piana había reservado para González Castillo, sin embargo, estuvo finalmente destinada a Manzi. Después del acierto de *Milonga sentimental*, Piana se convenció de que su amigo, pese a ser un poeta casi desconocido, poseía real talento para verbalizar sus composiciones y le entregó la partitura. El resultado del nuevo trabajo en equipo fue *Milonga del novecientos.*

Escrita en los octosílabos canónicos, el personaje posee un lejano parentesco con el protagonista de *Malevaje* de Enrique Santos Discépolo. Ambos son guapos, pero mientras uno se lamenta por haber descendido a la pasión:

El malevaje extrañao
me mira sin comprender
me ve perdiendo el cartel
de guapo que ayer
brillaba en la acción...
No ve que estoy embretao,
vencido y maniao
en tu corazón.

El protagonista de Manzi alardea:

Varón, pa' quererte mucho,
varón, pa' desearte el bien
varón, pa' olvidar agravios
porque ya te perdoné.
Tal vez no lo sepas nunca,

79. Daniel Riera, "Sebastián Piana no deja de componer y sigue dando clases para ganarse la vida" en revista *La Maga*, Buenos Aires, 29 de abril de 1992.

tal vez no lo puedas creer,
¡tal vez te provoque risa
verme tirao a tus pies!

Con los años la dupla Piana-Manzi escribiría cerca de diez milongas, algunas de ellas emparentadas con el candombe, como *Pena mulata,* de 1941, y *Papá Baltasar,* del año siguiente. Piana contó que en cierta oportunidad, cuando ya habían escrito algunas milongas en equipo, un día Homero apareció con un proyecto de letra que había pergeñado para una rumba, con versos de rima consonante que golpeaban como un sonsonete: *pena mulata/ que se desata/ bajo la bata...* apropiados para cantar al ritmo del tambor o del bongó. Entusiasmado con el éxito y el buen ensamble logrado con otras milongas, Homero le propuso que compusiera un nuevo tema emparentado con el candombe. Esa misma semana, le acercó una de las letras de tema negro que provocarían los elogios del poeta cubano Nicolás Guillén. El autor de *Sóngoro cosongo,* durante su viaje a Buenos Aires en 1947, declaró que poseía una colección de las milongas de Manzi. "Sin serlo, ha logrado interpretar el ritmo negro como muy pocos", sostuvo. En *Pena mulata,* Manzi fusiona el verso corto y machacón propio del candombe, con el metro de la milonga tradicional:

Como un espejo
bruñido y viejo
brilla el pellejo
del bailarín.
Clavel escarlata
que el ansia delata
temblando en la bata
su mancha carmín.
Tu madre murió de amores
en el barrio del Tambor.
Le abrió caminos de ausencia
el puñal de un cuarteador.
Tu padre murió a la sombra

por vengar esa traición.
Mulata nació tu estrella
En un cielo de crespón.
Luz de locura
brilla en la oscura
mirada dura
del bailarín.
Alcohol de añoranza
que al son de la danza
calienta venganzas
debajo la crin.
....

Tu madre murió de amores,
alma blanca y piel carbón.
Mulata fueron sus labios
el rencor de un cuarteador.
Tu padre murió a la sombra
por vengar esa traición.
Mulata nació tu estrella
en un cielo de crespón.

Papá Baltasar narra la historia de un niño negro cuyo padre implora al rey mago de su raza que el 6 de enero le deje los juguetes con los que sueña su hijo. El impacto sensiblero del bolero *Angelitos negros* parece planear sobre el tema de Manzi, al que ayudó una partitura original, pegadiza y de buen nivel melódico. El anacronismo temático en una ciudad carente de población negra desde mediados del siglo XIX volvió a tomar cierta popularidad a comienzos de los años setenta en la versión discográfica de Susana Rinaldi.

En *Milonga triste,* en cuya partitura se precisa *Milonga campera,* Manzi brinda al tema un tratamiento melancólico, apoyado en el sentimiento de culpabilidad que engendra la muerte de la amada. Vuelve en su recuerdo a los campos de Santiago del Estero y evoca a una muchacha campesina:

Llegabas por el sendero
delantal y trenzas sueltas.
Brillaban tus ojos negros
claridad de luna llena.
Mis labios te hicieron daño
Al besar tu carne fresca.
Castigo me dio tu mano
Pero más golpeó tu ausencia. Ay...

Cerraste los ojos negros.
Se volvió tu cara blanca.
Y llevamos tu silencio
al sonar de las campanas.
La luna cayó en el agua.
El dolor golpeó mi pecho.
Con cuerdas de cien guitarras
me trencé el remordimiento. Ay...

Volví por caminos viejos.
Volví sin poder llegar.
Grité con tu nombre muerto.
Recé sin saber rezar.

Una nota firmada por Facundo Flores (seudónimo de León Benarós) en la revista *Esto Es* del 8 de junio de 1954, sostiene: "La milonga, tal como la crearon estos autores, no ha sido debidamente estimada en las posibilidades universales y representativas de dos aspectos de nuestra cultura intrínseca a través de nuestras canciones populares. *Milonga triste* la escribió Homero bajo la fuerte influencia que por esos años ejercía García Lorca sobre los poetas jóvenes de la órbita castellana, los que con su maravilloso poder de esclarecimiento nos lo hicieron comprender antes de que el poeta nos abandonara".

En el prólogo al *Álbum de las milongas de Piana y Manzi*, de 1937, Enrique González Tuñón precisa: "Tengo para mí que piezas como *Milonga del 900* y *Milonga sentimental*, escapando de su estrecho marco local, se han introducido directamente

en la poesía, en donde se desenvuelven con holgura, cómodamente, dentro de la emoción y el recuerdo. Ningún poeta ciudadano desdeñaría firmarlas. ¡A Carriego cómo le hubieran gustado! (...) El valor del cancionero criollo es incalculable. Veta aurífera que se creía perdida para siempre, renace con la labor de los que, como estos autores, la exploran con gracia y pureza.

"El alma criolla ha dado a la música del mundo la más intensa y valiosa expresión. El aporte del pueblo a la música es, en todos los países, materia de enjundiosos estudios. Recién ahora nosotros comenzamos a investigar lo que debemos al pueblo en la formación de nuestra música nativa cuyo valor, si hubiera menester de un paralelo, se encontraría comparándola con la música rusa.

"Homero Manzi, un estudiante hasta ayer, un estudioso siempre, se convierte de pronto en un poeta popular, en el sentido más depurado de la palabra. En el juglar, diría, si se me permitiera, lo que significa ya un parentesco con Ronsard y con François Villon. Un poeta que tuvo la suerte de hallar un músico como Sebastián Piana, que, sobre el poema original creara una música original, pero, al mismo tiempo, indisolublemente unida a su esencia, a su expresión, a su perfume de cosa criolla, de cosa porteña, de cosa nuestra.

"Nos ha tocado a nosotros, a la generación a la que pertenezco, señalar cuál era nuestra verdadera tradición artística: la música popular y el sainete. Dijimos alguna vez que el tango es la voz auténtica, la única voz de Buenos Aires. Quien sienta los tangos y las milongas de Manzi y Piana, no se atrevería a negarlo".[80]

Las otras milongas escritas por la pareja Piana-Manzi fueron *Milonga de los fortines* (1937) y *Milonga de Puente Alsina* (1935), cuya letra fue realizada en colaboración con Arturo Jauretche, que firmó el tema con el seudónimo de Julián Barrientos:

80. Enrique González Tuñón, prólogo a *Canciones de Homero Manzi y Sebastián Piana,* Buenos Aires, 1938.

Puente Alsina, puente viejo
viendo q'estás liquidado
quiero atar a mi encordado
tu pasado y mi cantar
cuando golpeaba en tu trocha
el tacón de la morocha
al volver de trabajar.
....
Se va el barrio que ha crecido
junto a tus viejos horcones
con la fe de tus varones
que labró tu tradición.
Se va el soplo del misterio
qu'en tus tablones se acuna
bajo la luz de la luna
farolito de cartón.

Ya no serás
el que guapeó en el ochenta,
ni jamás como en las mentas
la pedana de la cuenta
Ya no serás
el que en las brumas del río
vio chispear el brillo frío
de las dagas qu' en el lío
concitaba la traición.

Ya no serás
aquel rincón perdulario
que amarrao a los prontuarios
del Riachuelo legendario
su tradición consagró.
Solo serás
así pintao y reluciente,
más bacán y resistente,
pero serás cualquier puente
sin pasao ni emoción.

Obviamente, envuelto en la nostalgia de la adolescencia, Manzi le cantaba a aquel viejo barrio que había tratado de entrever desde los ventanales del colegio Luppi, desde donde el puente y sus mentas se presentían y se contaban a media voz, lo mismo que los enfrentamientos a cuchillo y poncho envuelto sobre el brazo que daban tema de conversación para varios días. La mirada, por otra parte, era similar a la de Benjamín Tagle Lara en su tango de *Puente Alsina:*

¿Dónde está mi barrio, mi cuna querida?
¿Dónde la guarida refugio de ayer?
Borró el asfaltado de una manotada
la vieja barriada que me vio nacer.

que fuera estrenado en diciembre de 1926, por Rosita Quiroga. El tango constituye una suerte de réquiem a las viejas tablas que unían Nueva Pompeya con Valentín Alsina, donde se libraron enconadas batallas en la revolución de 1880. En ese sitio, el gobierno provisional del general José Félix Uriburu ordenó edificar un nuevo puente, que hoy lleva el nombre de aquel presidente de facto. La letra de Manzi y Jauretche, más que una queja, significaba echar una mirada amable al pasado, tanto individual como al de la barriada.

En *Juan Manuel (Milonga Federal)* (también con Piana) Manzi incluye un coro de linaje negro que repite: *Cuantango, carancuntango / cuantangó, carancuntán,* que otorga al tema el hálito candombero con que el poeta pretendió recordar los bailes de Monserrat en honor del Restaurador y de su hija Manuelita; los versos narran los días previos a la llegada del ejército aliado a las órdenes de Urquiza, que habría de derrotar a Rosas en la batalla de Caseros el 3 de febrero de 1852:

En vaina de sombra turbia
la traición es un puñal.
Urquiza viene llegando
lo saldremos a esperar.

Juan Manuel,
al revolear de los ponchos,
banderín del escuadrón,
los colorados más bravos
ya se fueron a Morón.
Juan Manuel,
para luchar por la gloria
de tu estrella Federal,
con tamboril de morenos,
la mazorca con puñal.

Parece claro que Manzi pretendió traducir el imaginario colectivo sobre Rosas: de ahí que no pudiera eludir el puñal de la Mazorca, ni dos imágenes prototípicas de la época: las fiestas de los negros, masivamente partidarios del dictador, y la muerte de doña Encarnación Ezcurra, que enlutó a sus partidarios:

Candombe de los morenos
por el barrio del Tambor
Candombe de noche roja
por la Niña y el Señor.
....
El diecinueve de octubre
murió doña Encarnación.
Los parches retumban duelo
llora la Restauración.

El dúo Piana-Manzi escribió dieciocho milongas registradas, y alguna más que debe de haber quedado en el camino. Varios años después de la muerte de Homero, Ben Molar solicitó a Piana que pusiera música a un poema que se mantenía inédito, *Colina Chata*, para su producción del disco "Los de siempre", donde volvieron a reunirse —musicalmente— catorce compositores con catorce poetas, al estilo del famoso *Catorce con el tango*, transformado en un referente ineludible

de la música de Buenos Aires por haber logrado que catorce escritores notorios escribiesen los versos para igual número de partituras de músicos célebres de la historia del tango:

Sobre una colina chata
Garay trazó cuatro vientos.
Por un costado la pampa,
al otro lado el Riachuelo
y el río contra la espalda
y contra el pecho el desierto
con su horizonte de paja
y su techumbre de cielo.
Garay trazó diez manzanas
sobre un cuadrado perfecto
y el sitio de las campanas
y el lugar de su gobierno
y las casas capitanas
y los tejados modestos
y el ámbito de la plaza
para los grandes recuerdos.
Garay trazó con su espada
la forma de un pueblo nuevo.
¿Cómo era la pampa aquella
sin gauchos y sin cencerros,
sin chinas, ranchos ni güeyas,
sin boliches ni puesteros?
¿Cómo era entonces la pampa
sin estancias ni potreros,
sin una sola guitarra
sin el ladrido de un perro?
¿Sin un mazo de baraja,
sin el grito de un resero,
sin un fogón y una casa
sin un mate y sin un cuento?
Sólo era una pampa pampa,
con un desierto desierto,
y su horizonte de paja

y su techumbre de cielo.
Qué raro que se quedaran
los españoles aquellos,
atados a las estancias,
clavados a los silencios.
Tal vez porque ya eran criollos
distintos a los primeros.
Tal vez porque ya eran criollos
a fuerza de sufrimientos.
Porque llegaron del norte
inaugurando senderos,
madurados por los soles
y las lluvias de febrero.

También es notable la cantidad de milongas del dúo sobre temas de índole histórico : *La Mitrista; Leandro Alem; Milonga del comité,* y un gato, el *Sarmientista.*

Y en el inventario no puede eludirse *Bettinoti,* milonga dedicada al payador de *Pobre mi madre querida,* donde la imagen del suburbio, el paisaje chato del arrabal, están descriptos con metáforas seguras que sintetizan no sólo al protagonista sino también al contexto:

En el fondo de la noche
la barriada se entristece
cuando en la noche se mece
el rumor de una canción.
Paisaje de barrio turbio
chapaleado por las chatas
que al son de cien serenatas
perfumó su corazón.
Mariposa de alas negras
volando en el callejón,
al rumorear la bordona
junto a la paz del malvón.
Y al evocar en la noche
voces que el tiempo llevó,

van surgiendo del olvido
las mentas del payador.

....

Estrofa de Bettinoti
rezongando en las esquinas.
Tristezas de chamuchina[81]
que jamás te olvidarán.

....

A Manzi le apasionó el género, y lo intentó también con otros compositores, con quienes logró éxitos significativos, como *Ropa blanca*, con música de Alfredo Malerba, donde reitera el tono de candombe y de traición de *Pena mulata:*

Lavando la ropa blanca
con tus manos de tizón
pensás en aquel pañuelo
que tu cariño bordó.
Lavando ropa en la orilla
las olas te hacen pensar
en los amores que un día
igual que vienen se van.
No llores que por el río
y al soplo del viento sur
tal vez retorne Franchico
en una barquita azul.

....

Lava la ropa mulata
pena y amor,
la espuma por blanca
parece algodón.
Tus ojos por negros
betún y carbón.
Lavando y fregando

81. Chamuchina: modesto, humilde, primitivo, barato.

con llanto y jabón
quitale las manchas
a tu corazón.

Con Lucio Demare también ejerció la milonga-candombe: *Negra María*, la historia de una niña negra que nace un día de carnaval y muere a las pocas horas frustrando las expectativas familiares:

Ojos grandes tendrá María,
dientes de nácar,
color moreno.
¡Ay qué rojos serán tus labios,
ay qué cadencia
tendrá tu cuerpo!
Vamos al baile, vamos María,
negra la madre, negra la niña
¡Negra...! Cantarán para vos...
las guitarras y los violines
Y los rezongos del bandoneón...
Te llamaremos, Negra María...
Negra María, que abriste
Los ojos en carnaval.
Bruna, bruna
murió María
y está en la cuna;
se fue de día
sin ver la luna.
Cubrirán tu sueño
con un paño blanco
y te irás del mundo
con un traje largo
y jamás ya nunca,
Negra María, tendrás quince años.
Te lloraremos, Negra María...
Negra María, cerraste
Los ojos en carnaval.

Era la descripción real de la muerte de la hija de un amigo de Homero que se había desempeñado como guardaespaldas de Manzi en los días de enfrentamientos políticos: Domingo Pasarelli, quien había formado pareja con una mulata. El nacimiento de una niña produjo enorme alegría en la familia. Pero murió a los tres días de vida, durante un carnaval.

A fines de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta, el cantor Alberto Castillo intensificaría el apego a los temas negros y se presentaría, adecuado a su tono de aristas marcadas por ciertas exageraciones de dudoso gusto, con un grupo que denominó sus *Negros candomberos*, pero con creaciones que sólo resaltaban el pintoresquismo, a diferencia del clima que Manzi mantuvo en sus obras con las que demostró que a pesar de las necesidades rítmicas era posible internarse o al menos sobrevolar lo poético. Varias películas argentinas de la época se hicieron también eco de este sesgo musical, y pudieron verse numerosos grupos de músicos y bailarines con los rostros pintados de negro y grandes bocas teñidas de blanco, heredadas del hábito de las presentaciones de Al Jolson en los Estados Unidos, donde para acentuar el origen racial del jazz se recurría a este recurso hijo del puro maquillaje.

Borges-Jauretche: el Paso de los Libres

No puede extrañar que al producirse la derrota del levantamiento de Paso de los Libres, en el que habían tomado parte el propio Manzi (desde Buenos Aires) y Jauretche (como soldado de la rebelión) Homero se pusiera inmediatamente en contacto con el amigo que se encontraba detenido en una cárcel correntina.

Le escribe algunas cartas que firma escuetamente: "Varón", donde después de pedirle disculpas por no haberle enviado aún unos libros relacionados con un plan agrario, expresa entre otras cosas: *Querido Vasco: Tengo la impresión de que pronto estarán en esta, ya por el sobreseimiento emanado del Juez de esa o por los efectos de la ley de amnistía que este congreso (con minúscula) piensa sancionar. Ya en esta podríamos continuar con más éxito nuestra tarea, pues te imaginas que tu presencia será de gran utilidad para la labor que tú conoces. Hasta hoy la actividad "fraternal"se encuentra desorientada, pues los primeros pasos*[82] *son equivocados y como no hemos querido resentir la unidad seguimos tirando, en el*

82. Se refiere a la tendencia del radicalismo a levantar la abstención votada en 1931.

convencimiento de que la realidad encarrilará errores. Después de mencionar las actitudes de diversos amigos comunes no identificables, a los que menciona por seudónimos, como "El burro choto", anota: *Personalmente me encuentro bien, lo mismo que los míos. Paso por un mal momento económico, aunque en esta semana tendré una entradita que me permitirá enviarte unos pesos, previa contestación tuya que me asegure los puedes recibir y por qué conducto. Los amigos siempre los mismos. Actividad política poca, se encima la lógica reacción (...) Estoy trabajando en el campo de la literatura. Pergeño un libro de poemas y un cúmulo de notas periodísticas que alcen algo el nombre. No volví a visitar a tu distinguida novia. Bueno, Vasco, un lindo apretón ideal, precursor del que nos asegure tu vuelta a estos pagos. Saludos a los camaradas. Tu amigo. Varón.* El libro de poemas que menciona nunca llegó a terminarse.

Por su lado y desde la cárcel, Jauretche escribió unos versos gauchescos, que firmó Julián Barrientos, y a los que tituló *El paso de los Libres* y le envió el libro a Manzi; éste, tiempo más tarde, en un original manuscrito que conserva su hijo Acho en su archivo, recordó: *Hace algo más de un año la causa de la democracia lo llevó (a Jauretche) al litoral brasileño donde junto con doscientos intrépidos como él, trató de servirla con plomo y con sangre. La suerte fue adversa y Jauretche, que se salvó sin darse cuenta de la muerte, no pudo evitar la cárcel. En ella escribió el libro que ocasiona estas líneas: El paso de los Libres, relato gaucho de la última revolución Radical.*

Tuve la fortuna de leerlo sobre el papel caliente, cuando aún no estaba terminado, y ya entonces mi juicio fue tan favorable que lo insté a su autor sobre la necesidad de completarlo. No sé si mi juicio era producto de una compartida pasión partidaria o si realmente creí entonces, como ahora, en su positivo valor literario. Para tener una pauta exacta, una noche invité a Jorge Luis Borges, claro espíritu y sobrio talento de la generación de 1918[83] *a un bar porteño y juntos leímos el*

83. En realidad se trata de la generación del 22 o martinfierrista, pero por aquellos años también recibía esa denominación. El grupo era contemporáneo y la historia de la literatura todavía no había señalado rigores cronológicos precisos.

poema de Jauretche. Cuando terminó la lectura el juicio de Borges se sintetizó en este pedido: "Amigo Jauretche, quisiera prologar su libro". El autor aceptó y así surgió esa magnífica página que precede al relato gaucho de la revolución de Bosch y Pomar.

Respecto de la relación personal entre Borges y Manzi, no había entre ellos sólo un trato distante y de simple conocimiento. Ambos habían militado en el yrigoyenismo; Borges había escrito en 1926 : "Entre los hombres que andan por mi Buenos Aires hay uno solo que está privilegiado por la leyenda y que va en ella como en un coche cerrado; ese hombre es Yrigoyen"[84] y al año siguiente había presidido el Comité de Intelectuales Jóvenes Pro Reelección de Hipólito Yrigoyen en 1928, y Manzi era dirigente importante de la sección octava de la Capital y había sido elegido delegado al Comité Nacional de la UCR. Incluso existe la fotografía de un banquete en donde ambos comparten la mesa con Arturo Jauretche, Ulyses Petit de Murat y Cayetano Córdova Iturburu.

En aquel prólogo, Borges sostuvo: "La patriada (que no se debe confundir con el cuartelazo, prudente operación de éxito seguro) es uno de los pocos rasgos decentes de la odiosa histórica de América. Si fracasa, le dicen *chirinada*—y casi nunca deja de fracasar. En el benigno ayer, el estanciero le prestaba sus peones (y alguna vez su vida o la de sus hijos) con esperanza razonable de triunfo, o si no de olvido y postergación; ahora el ferrocarril, los aeroplanos, el chismoso teléfono y la ametralladora versátil, aseguran el pronto desempeño de la expedición punitiva y la vindicación del Orden. En la *patriada* actual cabe decir que está descontado el fracaso: un fracaso amargado por irrisión. Sus hombres corren el albur de la muerte, de una muerte que será decretada insignificante. La muerte, siéndolo todo, es nada: también los amenazan el destierro, la escasez, la caricatura y el régimen carcelario. Afrontarlos demanda un coraje particular. El fracaso previsto y verosímil

84. Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, Seix Barral, Buenos Aires, 1993, p. 13.

borra los contactos de la *patriada* con las operaciones militares de orden común, sólo atentas a la victoria, y la aproxima al duelo, que excluye enteramente las ideas de ganar o perder —sin que ello importe tolerar la menor negligencia, o escatimar el coraje—. Ya lo dice Jauretche, en una de sus estrofas más firmes:

En cambio murió Ramón
jugando a risa la herida:
siendo grande la ocasión
lo de menos es la vida.

"Recordemos que ese Ramón Hernández que cita el poema murió de veras y que el poeta que labró más tarde la estrofa compartió con el muerto esa madrugada y esa batalla. El hecho, en sí, es patético. Yo pienso en los corteses cantores de Islandia y de Noruega, diestros en artes de piratería también; yo pienso en el capitán Hilario Ascasubi 'cantando y combatiendo a los tiranos del Río de la Plata'.

"No en vano he mencionado el nombre. *El paso de los Libres* está en la tradición de Ascasubi— y del también conspirador José Hernández. La adecuación de la manera de esos poetas al episodio actual es tan feliz que no delata el menor esfuerzo. La tradición, que para muchos es una traba, ha sido un instrumento venturoso para Jauretche. Le ha permitido realizar obra viva, obra que el tiempo cuidará de no preterir, obra que merecerá —yo lo creo— la amistad de las guitarras y de los hombres",[85] concluye Borges.

Jauretche puntualizaba en el libro:

Primero vino Uriburo
diciendo ¡ Yo lo acomodo!
Pero lo arregló de un modo
que era mejor el barullo:

85. Jorge Luis Borges, en *Prólogo* a *El Paso de los Libres*, Arturo Jauretche, Coyoacán, Buenos Aires, 1960, p. 7.

dejó arreglado lo suyo
y empeoró lo de todos.
Después de Uriburo, Justo
le metió la zancadilla
—siempre he visto hacerse astillas
l'amistad en los negocios
y al más peje de los socios
jugársela a la pandilla.

Sin duda se dijo éste,
viendo la carne en el gancho:
—Si un sonzo juega tan ancho
será porque no es muy dura;
¡No me vengan con achuras,
habiendo carne de chancho!

Y el país cambió de mano
pero no alivió sus lutos,
pues es este gaucho astuto
si gaucho malo era el otro:
y yo aprendí con los potros,
a preferir los más brutos.

Y la Nación desde entonces
va de Herodes a Pilatos;
todos le ofrecen buen trato
y el arreglo de sus cosas,
pero ellos rompen la loza
y el pueblo paga los platos.

....

Y porque el peso bajaba
también vino el batifondo;
aura están lo más orondos
viendo que el peso no sube,
por más que anda en las nubes
pa los que están en el fondo.

La vida se ha hecho tan dura
que comer es cosa seria;
la carne sobra en la feria
pero no en la mesa e' pobre;
¿qué importa, entonces que sobre
si sólo engorda Miseria?

Parece evidente que la relación entre Borges, Manzi y Jauretche era en aquel momento óptima, tanto que el año siguiente, cuando los dos últimos preparaban la lista de posibles adherentes a FORJA, figurara el autor de *Inquisiciones* como uno de los primeros candidatos a integrar el grupo.[86] Resulta obvio que Borges no se mostró entusiasmado con la propuesta, porque no apareció entre los fundadores como se había pensado, pero también parece evidente que no había dudas sobre el yrigoyenismo de alguien que en los versos de uno de sus poemas más notorios *La fundación mitológica* (con los años trocaría el adjetivo por *mítica) de Buenos Aires,* había subrayado:

El primer organito salvaba el horizonte
Con su achacoso porte, su habanera y su gringo.
El corralón seguro ya opinaba YRIGOYEN,
Algún piano mandaba tangos de Saborido.

No era una metáfora aislada. En su primer libro de ensayos *Inquisiciones,* de 1925, Borges anotaba: "El silencio arrimado al fatalismo tiene eficaz encarnación en los dos caudillos mayores que abrazaron el alma de Buenos Aires: en Rosas e Yrigoyen. Don Juan Manuel, pese a sus fechorías e inútil sangre derramada, fue queridísimo del pueblo. Yrigoyen, pese a las mojigangas oficiales, nos está siempre gobernando. La significación que el pueblo apreció en Rosas, entendió en Roca y

86. Original en archivo de Acho Manzi.

admira en Yrigoyen, es el escarnio de la teatralidad, o el ejercerla con sentido burlesco".[87]

Con el tiempo Jauretche se hizo peronista, lo mismo que Homero Manzi. Borges en cambio optaría por el conservadurismo liberal. Cuando a principios de los años sesenta consulté a Borges sobre ese prólogo —que había fechado en la casa del escritor uruguayo Enrique Amorim, en el Salto Oriental, el 24 de noviembre de 1934— hizo un gesto de desagrado y sólo contestó: "Yo nunca tuve amigos peronistas".[88] Pero la impresión era que la negativa de responder a la pregunta se había acentuado al referirme a Manzi, con quien, intuí, la relación parecía haber sido más intensa, y por lo tanto, mayor el distanciamiento político ante alguien que en su criterio había involucionado tanto como para acercarse al peronismo, un movimiento del que nunca aceptó rasgos positivos.

En una entrevista realizada a mediados de los años sesenta por Luis Alberto Murray, ante la pregunta: "¿Admitiría usted que si muchas grabaciones de Gardel son sensibleras, también se le deben otras como la de *Milonga del 900* que no tienen par?", Borges respondió:

"— Es cierto. Es muy buena. Me ha sucedido discutir con alguien si la expresión *soy hombre de Leandro Alem* aludía al más reciente nombre del paseo de Julio o a la condición radical del parlante...

"— Evidentemente, se trata de la segunda acepción. Además Homero Manzi, autor de la letra, era entonces un fervoroso yrigoyenista.

"— Sí, pero después, antes de morir, fue peronista."[89]

En otras oportunidades, con diferentes entrevistadores, Borges negó cualquier relación con Jauretche, pero ante las

87. Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, Proa, Buenos Aires, 1925, p. 132.

88. Horacio Salas, *Borges, una biografía*, Planeta, Buenos Aires, 1994. p. 148.

89. Luis Alberto Murray, en revista *Confirmado*, número 8, Buenos Aires, 25 de junio de 1965.

preguntas de Fernando Sorrentino, se vio en la obligación de reconocer: "Yo creo que en ese libro hay versos muy lindos. Y creo que el hecho de que ahora estemos distanciados políticamente no significa que yo juzgue malos aquellos versos que él escribió entonces (...) En fin, yo no tengo por qué avergonzarme de haber prologado un libro de versos que me parecía y que quizá, si lo releyera, seguiría pareciéndome bueno".[90]

90. Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Casa Pardo, Buenos Aires, 1973, p. 84.

FORJA: la herencia del caudillo

Tras el golpe militar de septiembre de 1930, Hipólito Yrigoyen había sido confinado por el gobierno de facto en la isla de Martín García. El 20 de febrero de 1932, el mismo día de la asunción del presidente Agustín P. Justo, el anciano líder fue dejado en libertad y arribó a Buenos Aires. Ya con la salud deteriorada por las condiciones del confinamiento, se instaló en un departamento de la calle Sarmiento 944, donde desde el primer día recibió a las delegaciones que se acercaban para ponerlo al corriente de que los atropellos contra los militantes radicales no habían cesado con el fin de la dictadura.

A los más jóvenes visitantes les confiaba: "Ustedes creerán que esto es algo nuevo. No: esto es siempre el *régimen*. Ustedes no conocen bien al *régimen* porque son muchachos. El *régimen* es insaciable; y es tan inepto, tan falaz, tan sensualista, que el pueblo se irá dando cuenta de su incapacidad para cumplir nada de lo que prometió. Comete con exceso todo lo que nos atribuye. Al final, después de que mucho sufra la República, vendrán a buscarnos para que los salvemos. Ustedes lo verán, porque tienen años para verlo".[91]

---

91. Gabriel Del Mazo, ibíd., p. 219.

Hacia mediados de diciembre, se sabía que el gobierno había descubierto la conspiración de Cattáneo, lo que aportaba el motivo necesario para continuar la represión. Se decretó el estado de sitio. Yrigoyen, junto con Alvear, Pueyrredón, Güemes, el general Dellepiane (que había sido Ministro de Guerra del último gobierno radical) fueron detenidos, y el anciano dirigente conducido nuevamente a Martín García, donde su salud se quebrantó en forma definitiva. Al regreso de su cautiverio su estado se agravó.

El día primero de julio de 1933, sabedora de que se acercaba el final, una multitud se agolpó en la calle Sarmiento y aledañas. "El día 2 exigen la interrupción del tráfico. Los médicos ya no daban esperanzas. Por la noche el desfile se hizo interminable. La extraordinaria naturaleza del enfermo libraba una lucha increíble. El 3 de julio, el día amaneció gris. El pueblo hizo guardia en silencio mientras el patricio agonizaba. Después del mediodía se creyó que se producía el desenlace. Las altas autoridades del Radicalismo rodeaban su lecho. Los reconocía, mas no podía ya hablar. A las 19 y 21 minutos Yrigoyen expiró. Un ciudadano salió al balcón y ante la multitud expectante anunció: 'Yrigoyen ha muerto'. Con lágrimas en los ojos, la multitud respondió de inmediato '¡Viva Yrigoyen!' y cantó el Himno Nacional. (...) El día 6, a las doce, partió de la casa el cortejo fúnebre hasta la Recoleta. El público desalojó al carro fúnebre y a los coches del cortejo y condujo el ataúd sobre sus hombros (...) Jamás vio Buenos Aires una manifestación pública de esa imponencia. El gobierno había decidido mezquinamente no acordar asueto escolar ni administrativo, amenazando con despido a los empleados y con doble falta a los alumnos ausentes a las clases. Medio millón fue la respuesta."[92]

Homero y la mayoría de sus amigos velaron desde la calle la agonía del viejo caudillo (Jauretche había conseguido ingresar en el departamento en los momentos finales) para

92. Gabriel Del Mazo, ibíd., p. 220.

después acompañar el féretro en su camino hacia el cementerio. Intuían que otra lucha comenzaba, y así lo comentaron con desánimo en las mesas del café *El aeroplano*, donde se reunieron la noche del entierro, agotados, pero sobre todo tristes. Se sentían políticamente desamparados, huérfanos, todavía con ánimo peleador, aunque comprendieran que la lucha habría de ser larga. Como lo fue. Frente al gobierno y dentro del partido.

Tras la muerte del caudillo, los grupos yrigoyenistas, que nunca habían visto con buenos ojos la conducción de la UCR por parte de Alvear, instaron a las autoridades partidarias a mantener la abstención declarada después de la anulación de los comicios de 1931 en la provincia de Buenos Aires. Estaban convencidos de que su levantamiento significaría lisa y llanamente claudicar en sus convicciones y otorgarle al régimen de Justo el aval necesario para contar con cierta imprescindible apariencia de legalidad.

A fines de 1934 las cartas estaban jugadas. Una parte de la UCR se encontraba decidida a levantar la abstención a cualquier precio: sus dirigentes consideraban que por poco que fuera, lo que pudieran obtener de la concurrencia a elecciones sería algo positivo, y que pese al fraude hasta era posible lograr gobernaciones y cierto número de diputados. En algunos distritos comenzaron a rebelarse: hacía ya cuatro años que carecían de posibilidades de obtener alguno de los cargos oficiales a los que se habían acostumbrado desde 1916. En Tucumán, la UCR había desoído a la Convención Nacional: se había presentado a las elecciones provinciales y había triunfado. Eso dio nuevos ánimos a los concurrencistas. Muchos antipersonalistas que en el treinta habían celebrado la caída de Yrigoyen, ahora, integrados a la UCR, se sentían (como se comprobaría poco después) más cercanos al gobierno de Justo que a la intransigencia abstencionista, y querían negociar. Y Alvear, que ejercía la jefatura del partido y contaba con el aval de aquella frase de Yrigoyen durante la campaña de 1922, "Hay que rodear a Marcelo", en la que —se decía— había insistido el caudillo en los días finales, sentía convalidado e indiscutido

su liderazgo, más allá de que muchos fieles yrigoyenistas dudasen de que la sugerencia del viejo caudillo hubiera existido en la realidad, porque los testigos no les resultaban fiables.

Por su parte, aunque no lo manifestara expresamente, Alvear se confesaba ante sus íntimos como más cercano al concurrencismo, porque temía que su autoridad comenzara a resquebrajarse a medida que los distritos díscolos se multiplicasen.

En estas condiciones se arribó a los días finales de 1934, cuando se encontraba próxima a reunirse la Convención Nacional que decidiría la suerte del partido en los próximos años. Lo que ignoraban los afiliados era que la actitud —concurrencismo o abstención— que se adoptara en esa oportunidad tendría consecuencias decisivas en la dirección del radicalismo por varias décadas.

El grupo denominado de los Radicales Fuertes, del que participaban Jauretche, Manzi, Manuel Ortiz Pereyra, Atilio García Mellid y Luis Dellepiane, entre varios más, lanzó un manifiesto donde se sostenía, entre otras cosas, que tanto la Argentina como el resto de los países latinoamericanos debían promover la anulación inmediata de todos los tratados, contratos, leyes o sentencias por los cuales se habían dado o reconocido concesiones a empresas mercantiles (era evidente la referencia al pacto Roca-Runciman, que el gobierno de Justo había firmado con Gran Bretaña en 1933 y ligaba la economía nacional a las necesidades e intereses del Imperio). También proponía restituir al Ejército "la integridad de la misión que le asignara San Martín de defender la soberanía nacional y cumplir los mandatos legítimos conducentes a asegurar la libertad y la voluntad del pueblo". E insistía en la necesidad de afirmar la abstención como método de lucha para retomar el poder.

Sin embargo, en la Convención Nacional, el abstencionismo, comandado por Ricardo Rojas, no logró reunir más que cuarenta y nueve votos, que fueron doblados por noventa y ocho concurrencistas. En su alegato, el autor de *La Restauración Nacionalista* sostenía: "Es el peor momento partidario que se ha podido elegir para sacar al Radicalismo de su abstención.

Debe volver al comicio cuando pueda producir actos rotundos que acrediten su fuerza moral y material".[93]

En pocos días el gobierno aprovechó el impacto, y sintiendo que a partir de ese momento todos sus actos serían avalados por la presencia de la oposición, envió al parlamento las leyes necesarias para completar mediante instrumentos legales la dependencia del Imperio británico. Algo que, con el radicalismo fuera del juego democrático, hubiera sido moralmente insostenible ante la opinión pública. Subraya Gabriel del Mazo: "[Las autoridades] debieron entonces buscar por todos los medios que la gran entidad política levantara la abstención. Para dicho fin se trabajó durante el año 1934, ya que el año 1933 se había empleado en la aprobación del Tratado de Londres, creación de Juntas reguladoras y unificación de los impuestos internos. En abril de 1934, el representante de los intereses ingleses y del Banco de Inglaterra, Otto Niemeyer, consejero del gobierno desde Uriburu, urgió la aprobación de los proyectos de banco y moneda que él había supervisado y recomendó que dicha sanción fuera en bloque, 'en una sola operación'

"Cuando el gobierno tuvo la certeza de que las autoridades de la Unión Cívica Radical levantarían la abstención, convocó, a fines de 1934, al Congreso, sin incluir todavía los proyectos, cuyos estudios hacía tres años estaban terminados y el pueblo desconocía por completo. Esperó que la Convención Nacional confirmara aquellas perspectivas; mientras la prensa grande desataba una prédica incansable en favor de la concurrencia comicial del Radicalismo."[94]

Los Radicales Fuertes habían fracasado, pero consideraban que continuaba la obligación de profundizar la tarea de esclarecimiento. Los más convencidos del antiimperialismo esencial de Yrigoyen y de la necesidad de alertar sobre el paquete de leyes (que años después Jauretche denominaría

93. Gabriel Del Mazo, ibíd., p. 259.

94. Id., ibíd., p. 264.

Estatuto Legal del Coloniaje, que supeditaba la riqueza, producción y desarrollo del país a las minorías ligadas a capitales británicos) trataban de reunir a otros jóvenes con igual pensamiento y de convencer a los más remisos. Pocas semanas más tarde, el senador Lisandro de la Torre, durante sus históricas polémicas en la Cámara sobre la cuestión de las carnes, intentaría demostrar cómo los intereses extranacionales se habían adueñado también del manejo integral de la producción ganadera en el país.

El grupo primitivo de lo que más tarde habría de ser FORJA comenzó a reunirse en el café El Foro de Corrientes y Uruguay, decidido a formar una nueva organización que intentase recuperar lo que consideraba valores revolucionarios del radicalismo. Sobre esas mesas, Manzi escribió la lista de los posibles adherentes al nuevo grupo, en una hoja tamaño oficio donde inventarió casi cien nombres. Entre los primeros figuran: Félix Ramírez García, Arturo Jauretche, Oscar López Serrot, Homero Manzione, José C. Barro, Germán Pais, Ismael Segovia, Atilio García Mellid, Gabriel Del Mazo, José Peco, Jorge Walter Perkins, Carlos Menica, Luis Dellepiane, Silvano Santander, Martín Irigoyen, Manuel Belnicoff, Rodolfo Álvarez Prado, Camilo Stanchina, Ernesto Laclau y Jorge Luis Borges. La hoja, con muestras de haber sido doblada en cuatro, contiene algún dibujo ocioso y una distraída firma de Homero en un costado.[95] Aunque no figuran en aquella lista inicial, también participaron de esas reuniones, Juan B. Fleitas, Ernesto Vatteone, Guillermo y Carlos M. Maya, Oscar Correa, Ángel y Néstor Banfi, Jorge del Río, Oscar Meana, Orlando Paoletta, y los hermanos Fernando, Carlos y Ubaldo Estrada, entre otros.[96]

"A mediados de 1935 ya las líneas estaban tendidas y se sabía con quien se podía contar. Una última reunión en torno a las mesas de La Fusta, en Palermo, sirvió para dar el envión

95. Original en el Archivo de Acho Manzi.

96. Miguel Ángel Scenna, *F.O.R.JA. Una aventura argentina*, Ediciones La Bastilla, Buenos Aires, 1972, tomo I, p. 94.

decisivo. El lanzamiento era riesgoso. No servía para oportunistas ni para cazadores de cargos. El que entrara perdería toda oportunidad con la línea alvearista dominante."[97]

Era necesario ponerle nombre a la agrupación y Jauretche recordó la frase de Yrigoyen *Todo taller de forja parece un mundo que se derrumba.* Para establecer la palabra clave, la transformaron en sigla de "Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina": F.O.R.J.A.

El día 29 de aquel mes de junio, signado por la muerte de Carlos Gardel cinco días antes, en el aeropuerto de Medellín, en Colombia, los integrantes de la futura agrupación se reunieron en un sótano de Corrientes 1778. Para participar en FORJA era condición ineludible ser afiliado a la UCR, razón por la cual Raúl Scalabrini Ortiz, uno de sus más brillantes luchadores y colaboradores, se mantuvo formalmente ajeno al grupo hasta que la cláusula fue suprimida en 1940.

En aquella primera reunión fue elegido presidente Arturo Jauretche, quien había redactado la declaración constitutiva que comenzaba con la consigna con que se rubricaron todos los actos posteriores de FORJA: "Somos una Argentina colonial, queremos ser una Argentina libre". El texto continuaba:

"La Asamblea Constituyente de la Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina, considerando:

"1º Que el proceso histórico Argentino en particular y Latino Americano en general, revelan la existencia de una lucha del pueblo en procura de su Soberanía Popular, para la realización de los fines emancipadores de la Revolución Americana, contra las oligarquías como agentes de los imperialismos en su penetración económica, política y cultural, que se oponen al total cumplimiento de los destinos de América.

"2º Que la Unión Cívica Radical ha sido desde su origen la fuerza continuadora de esa lucha por el imperio de la Soberanía Popular y la realización de sus fines emancipadores.

97. Miguel Ángel Scenna, ibíd., p. 96

"3º Que el actual recrudecimiento de los obstáculos opuestos al ejercicio de la voluntad popular corresponde a una mayor agudización de la realidad colonial, económica y cultural del país.

"Declara:

"1º Que la tarea de la nueva emancipación sólo puede realizarse por la acción de los pueblos.

"2º Que corresponde a la Unión Cívica Radical ser el instrumento de esa tarea, consumando hasta su totalidad la obra truncada por la desaparición de Hipólito Yrigoyen.

"3º Que para ello es necesario en el orden interno del partido dotarlo de un estatuto que estableciendo el voto directo del afiliado auténtico y cotizante, asegure la soberanía del pueblo radical, y en el orden externo, precisar las causas y las causantes del enfeudamiento argentino al privilegio de los monopolios extranjeros, proponer las soluciones reivindicadoras y adoptar una táctica y los métodos de lucha adecuados a la naturaleza de los obstáculos que se oponen a la realización de los destinos nacionales.

"4º Que es imprescindible luchar dentro del Partido, para que éste recobre la línea de principismo e intransigencia que lo caracterizó desde sus orígenes, única forma de cumplir incorruptiblemente los ideales que le dieron vida y determinan su perduración histórica al servicio de la Nación Argentina.

"Dentro de estos conceptos y a tales fines, la Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina, FORJA, abre sus puertas a todos los radicales y particularmente a los jóvenes que aspiran a intervenir en la construcción de la Argentina grande y libre soñada por Hipólito Yrigoyen.

"Por el Radicalismo a la soberanía popular.

"Por la soberanía popular a la soberanía nacional.

"Por la soberanía nacional a la emancipación del pueblo argentino".

En esos días, Manzi escribió su *Milonga de FORJA*, que responde al aire de otras marchas políticas de la época, como por ejemplo *Cara al sol* que exaltaba a las huestes seguidoras de José Antonio Primo de Rivera, fundador de la Falange Española:

Forjista que está de guardia,
si te preguntan, contesta,
que estás de guardia en la noche
esperando que amanezca...

Bajo la luz del crucero,
signo plateado de estrellas,
el sol del Inca y de Mayo
dora tu afán en la espera.

Está velando la noche
en que Argentina despierta:
mañana cuando haya sol
será libre nuestra América.
....
Bajo la luz del crucero
si alguno a caer acierta;
¡Un laurel para su frente
y adelante los que quedan...!

Que se rompa y no se doble
ésa es la voz de tu espera.
¡Que lindo será mañana,
mañana cuando amanezca!

Meses después de la fundación, el grupo se mudó a otro sótano en Lavalle 1725. Además de las decenas de conferencias pronunciadas en el local de la institución, los forjistas impusieron la costumbre de improvisar actos callejeros, aunque el público fuera mínimo. El asunto era continuar la prédica, la denuncia indeclinable, y crear una conciencia nacional. Manzi

fue uno de los oradores más reiterados, y aunque no escribió ninguno de los "Cuadernos" (monografías documentadas sobre temas que hacían a la dependencia) sí pronunció varias charlas, recordándose en especial la conferencia que dictó con motivo de su viaje a Santiago del Estero, donde denunció la pauperización de su provincia. También fue uno de los autores de un recordado *Manifiesto al Pueblo de la República*, firmado por FORJA y en cuya redacción participaron Juan Luis Alvarado, Juan Molas Terán, Arturo Jauretche, Luis Dellepiane, Jorge del Río, Oscar Correa y Raúl Scalabrini Ortiz, manifiesto que en opinión de Miguel Ángel Scenna es "sin duda uno de los más importantes documentos emitidos por FORJA en sus diez años de vida, alcanzando a tener una influencia que sobrepasó los límites de FORJA como los del radicalismo, para extenderse en amplios sectores extrapartidarios".[98]

No corresponde efectuar en estas páginas el análisis del documento, que gravitó en forma decisiva en ciertos planteos socioeconómicos surgidos a partir del 17 de octubre de 1945; baste saber que la opinión y la redacción de Manzi fueron decisivas en varios párrafos del mismo.

En 1940, se produjeron algunas defecciones en el seno de la agrupación. El detonante fue un entredicho entre el presidente Luis Dellepiane por una parte, y Jauretche por otra, a causa de la postura acentuadamente antibritánica del diario *Reconquista* que dirigía Raúl Scalabrini Ortiz. Éste, además, había planteado su ingreso formal en las filas de la institución, pero aclarando que no se afiliaría a la UCR como lo exigía el estatuto de 1935.

No era novedad que para los forjistas la conducción radical se había alejado de los planteos ideológicos del yrigoyenismo; con el paso del tiempo, Jauretche se acercaba cada vez más a la necesidad de ampliar las bases de la institución incrementando el número de adherentes con un sistema

98. Miguel Ángel Scenna, ibíd., p. 110. En esta obra se analiza ampliamente dicho material.

no restringido a aquellos que poseyeran carné de la UCR. Dellepiane, por el contrario, sostenía que FORJA debía reclutar adeptos exclusivamente dentro de los libros de afiliación de la UCR. Desde afuera, Scalabrini proponía en cambio la creación de un nuevo movimiento nacional ajeno al radicalismo que reuniera a todas las fuerzas opuestas a la actividad del imperialismo británico en la Argentina.

En una agitada y definitiva charla con Jauretche sobre la posible incorporación formal de Scalabrini a FORJA, Dellepiane fue contundente: insistió en el mantenimiento de la condición de afiliado radical para los postulantes, y agregó que, por otra parte, se oponía al ingreso de Scalabrini por los equívocos que podría provocar la presencia en las filas forjistas del director de un diario considerado progermano por muchos radicales. A lo que Jauretche respondió: "Scalabrini es la mitad de FORJA"; como resultado, Dellepiane decidió alejarse. En realidad, lo que estaba en discusión era un problema de mayor alcance: la postura ante la guerra iniciada con la invasión de Polonia en septiembre de 1939.

Al declararse la guerra, la mayoría de los dirigentes radicales, al igual que los socialistas y los grupos liberales, así como los grandes diarios, habían tomado decidida postura a favor del bando aliado, mientras los grupos del nacionalismo de derecha se exaltaban con las incontenibles conquistas militares germanas. A partir del pacto Ribbentropp-Molotov, de no agresión entre Alemania y la Unión Soviética, por el cual ambas potencias se repartían Polonia, los comunistas mantuvieron una actitud neutral y de silencio ante los avances nazis, hasta que Hitler decidió invadir la URSS en 1941.

Como ya había ocurrido poco antes con motivo de la guerra civil española, la sociedad argentina no fue indiferente a los acontecimientos europeos. Ante el carácter internacional que adquirió la contienda con el ingreso en la lucha de Gran Bretaña y Francia, la Junta Directiva de FORJA declaró que se trataba de un "conflicto de imperialismos organizados los unos bajo apariencias demoliberales y otros bajo rótulos totalitarios" (por lo tanto) "la Argentina, sometida por su

enfeudamiento a condición de colonia inglesa y de las plutocracias internacionales, debe activar la formación de su conciencia emancipadora y la organización de las fuerzas que la libertarán de toda dominación o penetración extranjera, se estructuren éstas bajo la forma disimulada y hábil del manejo de la economía y la cultura, como actualmente, o bajo la forma de violenta agresión y el dominio militar, como podría sobrevenir mañana según la suerte de la guerra desencadenada". Y agregaba: "Que cualquiera sea nuestra solidaridad con los pueblos arrastrados a la guerra por la mentira o la fuerza, tal solidaridad no amengua la conciencia de que más dolorosa que la actual tragedia de Europa, es la agonía de los pueblos coloniales o sometidos, condenados a muerte lenta por la explotación imperialista, conciencia que nos impone como primer deber la lucha por la redención de nuestros propios pueblos".[99] Por ello proponía continuar en la tradición neutralista mantenida por Yrigoyen durante la primera guerra mundial.

Pero el tema era de extremada gravedad y las posiciones tajantes: Dellepiane "quería la neutralidad pero era aliadófilo. Su formación francesa generó en él un aborrecimiento visceral a todo lo germano y cuando, tras la caída de Francia, Inglaterra quedó sola frente al Tercer Reich, comenzaron a lastimarle los ataques forjistas a esa nación, ataques que antes apoyara y predicara".[100] Mientras tanto, desde las páginas de *Reconquista*, continuaban los ataques contra Gran Bretaña y parecía evidente cierto entusiasmo ante sus reveses y su próxima derrota.

Por su parte, como muchos nacionalistas nativos, Scalabrini estaba convencido de que el colapso del Imperio británico redundaría en ventajas para la Argentina. Su permanente denuncia de los daños que los intereses ingleses habían provocado en el país desde los lejanos días de la

---

99. Arturo Jauretche, *FORJA y la Década Infame*, Peña Lillo, Buenos Aires, 1962, p. 79.

100. Miguel Ángel Scenna, ibíd., p. 456.

Independencia, sus ataques al empréstito con la banca Baring Brothers llevado a cabo en tiempos de Rivadavia y su actitud frente al monopolio de los ferrocarriles que ejercían los capitales británicos en el Río de la Plata lo impulsaron a un convencimiento: la guerra europea constituía la mejor circunstancia para sacudir ese yugo.

Los pocos días (sólo cuarenta y uno) que perduró el emprendimiento de *Reconquista*, le bastaron a Scalabrini para establecer claramente su postura: "Nosotros somos profundamente demócratas. Creemos que la muchedumbre argentina tiene el secreto de una nueva fermentación del espíritu y que nuestro deber era tutelarla. Pero ser demócratas no significa ser zonzo y por eso no vamos a permitir a las compañías británicas que nos exploten (...) No somos antibritánicos, pero no nos cansaremos de denunciar sus manejos subterráneos. Todo lo que tienda al fortalecimiento y crecimientos argentinos amenaza la hegemonía que Gran Bretaña ejerce en la Argentina (...) Nosotros somos y seremos antiingleses dentro de los límites de los intereses nacionales, en la misma medida en que ellos son antiargentinos. Gran Bretaña está acorralada por otros enemigos, actualmente. La historia nos demuestra que son precisamente éstos, los momentos en que los pueblos débiles aprovechan para zafarse de la guerra de los poderosos... No admitamos medias tintas: o se está con la Patria o contra ella".[101]

La prédica de Scalabrini en un momento especialmente sensible de la situación internacional (el primer número de *Reconquista* apareció el 15 de noviembre de 1939) hizo que tanto el *Buenos Aires Herald*, como *The Standard* deslizaran que el diario estaba pagado por el Tercer Reich, desatando una campaña que afirmaba que su director era un agente nazi. Scalabrini respondió: "En el orden interno argentino

---

101. Raúl Scalabrini Ortiz, en *Reconquista*, Buenos Aires, 15 de noviembre de 1939, citado por Norberto Galasso, en *Vida de Scalabrini Ortiz*, Ediciones del Mar Dulce, Buenos Aires, 1970, p. 303.

somos decididos adversarios del nazismo y del fascismo. Hemos demostrado y demostraremos que son formas gubernamentales perjudiciales para nuestro país" y agregaba: "El peligro alemán no nos desvela porque la mejor manera de evitarlo es ser cuanto antes un pueblo verdaderamente independiente, un pueblo fuerte y unido en la conservación de sus intereses (...) El peligro alemán es realmente grave si continuamos en el sometimiento en que hemos caído. Entonces seremos una moneda de cambio, un mercado de materia prima que pasará de unas manos a otras, sin intervención ni voluntad propia".[102]

Resulta evidente que Dellepiane creyó los rumores lanzados contra Scalabrini. Sin embargo, pocos días más tarde, *Reconquista* debió cerrar por carecer de financiación y por haber renunciado su director al ofrecimiento de la embajada germana de sostener financieramente al periódico a cambio de que la legación diplomática designase una nueva conducción.

De todos modos, la renuncia de Dellepiane a la presidencia de FORJA provocó el alejamiento de otras figuras, como Gabriel del Mazo, Francisco D'Hers, Ernesto Vatteone, Orlando Paoletta y el mayor Fernando Estrada, por ejemplo.

Miguel Ángel Scenna precisa: "Un caso especial fue el de Homero Manzi, para quien la división significó un profundo desgarro afectivo. Íntimo amigo de Jauretche y Dellepiane, siguió unido a FORJA, pero su acción otrora intensa se atenuó sensiblemente".[103] Lo cierto es que sus visitas al local de Lavalle comenzaron a espaciarse con la excusa de que sus trabajos extrapolíticos se sumaban, lo cual era cierto. Sin embargo, nunca perdió vinculación con sus amigos forjistas, que perduró hasta el fin de sus días.

Años después, al realizar el balance de la actividad de FORJA, Arturo Jauretche condensó: "Fue una labor humilde y

102. Raúl Scalabrini Ortiz, ibíd., p. 303.

103. Miguel Ángel Scenna, ibíd., p. 466.

difícil, porque tuvimos que destruir hasta en nosotros mismos, y en primer término, el pensamiento en que se nos había formado como al resto del país, y desvincularnos de todo medio de publicidad, de información y de acción, pues ellos estaban en manos de instrumentos de dominación, empeñados en ocultar la realidad. Fue una labor humilde, porque tuvimos que renunciar a todas las doctrinas y a todas las soluciones que daban las bibliotecas y las cátedras para ir construyendo nuestro pensamiento exclusivamente con los aportes concretos de lo propio y del buen sentido".[104] Y más adelante: "La tarea de FORJA no fue hacer liberalismo, ni marxismo, ni nacionalismo, sino contribuir a una comprensión en que el proceso fuera inverso y que las ideas universales se tomaran solo en su valor universal, pero según las necesidades del país y según su momento histórico las reclamasen, como creaciones del mismo en su marcha ascendente".[105]

Juzgar los aciertos, falencias, errores y hasta posibles ingenuidades de un movimiento político mediante una lectura realizada a más de seis décadas de distancia puede llevar a incurrir en indefectibles deformaciones ideológicas provocadas por las diferencias de perspectiva. Juzgar la historia desde el presente conduce a conclusiones descontextuadas y por lo tanto falsas. Jauretche pudo hacerlo en la década de los sesenta, porque justificaba su propia trayectoria vital y las circunstancias históricas todavía se asemejaban, pero —más allá de similitudes aparentes— trasladar los planteos de FORJA al presente resultaría harto más complejo. Sin embargo, aún en una lectura estrictamente histórica, se debe reconocer a quienes contra viento y marea, defendieron su pensamiento a pesar de todos los obstáculos que encontraron en su camino. Fueron un puñado de obstinados que en un país acosado por la corrupción, el fraude y la desesperanza, creían en el

104. Arturo Jauretche, ibíd,, p. 69.

105. Id., ibíd., p. 79.

futuro argentino. A la distancia, esas tenacidades, más allá de cierto objetivo fracaso de sus postulados, sólo pueden ser miradas con la benevolencia que merecen quienes desinteresada-mente defienden el ideal de mejorar la vida de sus compatriotas. Y FORJA, con todas sus posibles limitaciones, lo intentó hasta su disolución en 1945.

Tangos y canciones 1935-1940

Entre las muchas páginas escritas en el lustro que va del año treinta y cinco al cuarenta, se destaca en una primera ojeada *Monte criollo,* con música de Francisco Pracánico, cantado por Azucena Maizani en la película homónima, un flojo relato policial dirigido por Arturo Mom, interpretado por la pareja de Nedda Francy y Francisco Petrone, estrenado en el cine Monumental el 22 de mayo de 1935:

Cuarenta cartones pintados
con palos de ensueño, de engaño y de amor.
La vida es un mazo marcado,
baraja los naipes la mano de Dios.
Las malas que embosca la dicha
se dieron en juego tras cada ilusión,
y así fue robándome fichas
la carta negada de tu corazón.
....

Perdí los primeros convites
parando en carpetas de suerte y verdad.
Y luego, buscando desquite,

cien contras seguidas me dio tu maldad.
Me ofrece la espada su filo,
rencores del basto te quieren vengar.
Hoy juego mi trampa tranquilo
y entre oros y copas te habré de olvidar.

Borges, con la comodidad de no tener que ajustarse a la medida de una canción, había escrito, con respecto al truco:

Cuarenta naipes han desplazado la vida.
Amuletos de cartón pintado
conjuran en placentero exorcismo
la maciza realidad primordial
de goce y sufrimiento carnales
y una risueña génesis
va poblando el tiempo usurpado
con los brillantes embelecos
de una mitología criolla y tiránica.
En los lindes de la mesa
el vivir se detiene.
Adentro hay otro país:
las aventuras del envido y del quiero,
la fuerza del as de espadas
como don Juan Manuel, omnipotente,
y el siete de oros tintineando esperanza.[106]

Manzi había elegido otro juego de naipes: en lugar del pacífico y conversado truco, el contundente monte criollo; pero ambos se efectúan con los *cuarenta cartones* de la baraja española. A la distancia, ciertos guardianes de la suprema originalidad, que por otra parte no existe, porque como bien señaló

---

106. Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires*, sin pie de imprenta, ni mención editorial, Buenos Aires, 1923, páginas sin numerar. Se ha preferido elegir la primera versión y no las correcciones últimas, porque ésta es la que Manzi conoció y no las modificaciones posteriores, efectuadas después de la muerte de Homero.

André Malraux, las obras de arte no son hijas de la naturaleza, sino de otras obras de arte, señalarán la extrema similitud y hasta podrán hablar de calcos. Una opinión más benigna —y seguramente más cercana a la verdad, sobre todo cuando se trata de obras muy conocidas como lo era el poema de Borges a mediados de los años treinta—, podría sostener que el parecido se haya debido incluso a una suerte de homenaje. En especial si se piensa que Manzi nunca ocultó su admiración por Borges.

Del mismo año treinta y cinco, es el *Vals de los recuerdos*, también con música de Pracánico; versos de los que ha quedado en el disco una interpretación digna de recordarse: la de Hugo del Carril como chansonnier de la orquesta de Edgardo Donato, que tal vez en ritmo de tango hubiera logrado mayor aceptación por el tono nostálgico de la pieza, más adecuado a ese ritmo, y que se encuentra ya en el camino que lo habrá de llevar a *Barrio de tango* y *Sur:*

El viejo se asoma detrás de mis sueños
frío de las horas que no han de volver.
Sombra de la higuera del patio del fondo
moja tus recuerdos en mi atardecer.
Eco de los nombres que borró la muerte
Cantos de la infancia, cosas del ayer.
Aunque con los ojos trato de perderte
vuelve con las sombras del atardecer.

De esos mismos días, es *Muchacho de cafetín*, estrenado en la película *Monte criollo* por la voz del actor Florindo Ferrario y del que también existe una grabación de la orquesta de Donato con Hugo del Carril. Este tango, que corresponde a la serie de trabajos realizados por Manzi con Pracánico *(Burla; Canción de paz; Creo; Vivir)* sin alcanzar el nivel de otras creaciones de Homero alberga aciertos que delatan su mano. Este *Muchacho...* hubiera podido, por ejemplo, sentarse en las mesas de otro *Cafetín*, el de Enrique Santos Discépolo, y es uno de los tantos personajes prototípicos con los que se cruzó Manzi en sus habituales andanzas por los cafés porteños:

Muchacho del cafetín
adornao con pilchas pobres,
feliz con la fortuna
de no tener un cobre.

La pena de mi querer
tan sólo silba un agravio
cuando el silbar de los labios
pita el pucho del milongón.

Sol de mi suburbio
que con dolor se ocultó
tras el sueño turbio
que su querer me mintió.
....

Y hoy tan sólo mi ilusión
es el humo de un resabio,
cuando el silbar de los labios
pita el pucho del corazón.

También del año treinta y cinco es el poema *Juan del disturbio*, escrito especialmente para Berta Singerman, pero que la ampulosa y sobreactuada recitadora nunca interpretó, acaso porque suponía que su público, extraído de entre la clase media, habría de rechazar su temática. El poema le fue entregado por Manzi durante una gira que éste realizó junto a la orquesta de Pedro Maffia y un conjunto de baile, donde él efectuaba presentaciones y glosas. La Singerman se encontraba en Valparaíso, y como su espectáculo había sido un fracaso de público, Manzi le ofreció ejercer de agente de prensa durante su paso por Chile, hasta que el elenco (y Manzi) marcharon hacia Perú y luego a México.

El poema es una síntesis enumerativa de la trayectoria del tango:

Ritmo de tango repicadito.
Guitarra, fueye, flauta y violín.
Compás que se hace más compadrito
si se recalca con el botín.

Soplo con alma del novecientos
barre la tierra del corralón.
El baile acorta los miramientos
y acorta el brazo de la intención.

Quebrale el busto, Juan del Disturbio
golpe de furca marca el compás
te están sobrando desde el suburbio
las piernas listas de El Cachafaz.
....
Tras la violencia de la quebrada
que en contravuelta sabés jugar,
buscá el alivio de la sentada
corte con ganas de descansar.

Bajo tu influjo perdió terreno
la Inés morocha del arrabal.
Tal vez por eso justo en el seno
tiemblan las flores de su percal.

Salió el lucero. Seña oportuna
El compadraje franqueó el portón.
Bailan las sombras la media luna
sobre la tierra del corralón.

Ritmo de tango repicadito.
Guitarra. Fueye. Flauta y violín.
Compás que se hace más compadrito
si se recalca con el botín.

Dos años más tarde, sobre notas de Edgardo Donato, Manzi continuaría en la misma línea descriptiva y biográfica. En esa línea en su tema *Así es el tango* definiría:

Es el chiflar de la patota procaz,
junto al buzón rojo de mala intención.
Y el rezongar del muchacho que abombado de amor
se vio desalojado por un cartón.
....
Y hay en su vaivén cargante y compadrón,
sol de corralón y luna de almacén.

Hay también tristeza de arrabal y rencor
de horario y de jornal.
Desazón de llorar lo que no fue
y de mirar lo que llegó sin poderlo comprender.

En 1935 Manzi había escrito el vals *Lluvia*, con música de Ángel y Pedro Maffia donde logró aciertos parciales como *Garuando en mi ventana murmura la noche.* Pero la multiplicidad de terminaciones agudas en *on* o las rimas triviales, como *bellas* con *estrellas*, produce un efecto machacón, reiterativo y facilista cuando se lee el texto sin la apoyatura de la música. Ocurre que con frecuencia, el lector / crítico está tan acostumbrado al nivel de los versos de Manzi, que olvida que en numerosas oportunidades Homero sólo se limitaba a agregar palabras a una melodía; sin embargo nunca olvidaba dejar su sello personal con una metáfora, una imagen curiosa o una descripción, a veces humilde, pero que siempre cobija un toque de poesía.

Del los mismos días es *Quinta edición*, sobre música de Sebastián Piana, un melodrama policial de trazos gruesos que acaso haya surgido de un recorte de *Crítica*, el diario que en aquella época se ocupaba de este tipo de historias, llamadas en ese entonces la "crónica roja": humildes tragedias de barrio, que al día siguiente comenzaban a olvidarse tapadas por el peso de nuevos sucesos cotidianos:

Era hija de un cabo bombero
y una china mucama de adentro
que en las lindas vidrieras del centro
en un mundo de lujo soñó.

Era un moza de Nueva Pompeya
que brotó recostado en la esquina
y entre mates, barajas y chinas
con patente de vivo salió.

El vendaval los puso en el camino
el arrabal los hizo entreverar
y por cosas de Dios y del destino
se unieron en yunta de caña y de percal.

Fortuna de diez pesos la libreta del civil
cuarenta en los anillos, después el porvenir.
La pieza, cuatro muebles y el perfume del hogar
tres meses sin amigos y en afán de trabajar.

Tres meses siendo manso, sin barajas de almacén,
mostrando en cada cosa el amor de una mujer.
Tres meses, y una noche entrar solo al bodegón
y desandar el tiempo por la calle del alcohol.

Él volvió a despuntar las barajas.
Ella entonces luchó por la sopa
y entre fardos de penas y ropas
la sonrisa de un hijo se abrió.

Pero al fin amargada en la mala,
se largó en el eterno declive
y lloró la carita del pibe
sobre un drama de Quinta Edición.

Con el mismo título del filme *Sombras porteñas*, Manzi escribió un tango con música de Sebastián Piana y Pedro Maffia,

estrenado por Mercedes Simone. La película fue dirigida por el joven director francés Daniel Tinayre; se estrenó en el cine Ambassador el 25 de febrero de 1936, y tuvo como pareja protagónica a Maruja Gil Quesada y Francisco Petrone. Los versos describían:

> *Sobre el largo telón que en el barrio*
> *forma un muro pintado de cal*
> *se dibujan las sombras que juegan*
> *el sainete de eterno final.*
>
> *Que es el mismo grotesco de siempre*
> *con un drama, un traidor y un puñal*
> *desfilando con trajes de sombras*
> *sobre un sucio telón de arrabal.*

Resulta imposible mencionar la totalidad de los temas escritos en este quinquenio que por lógica no alcanzaban el mismo nivel; pero la revisión, por sintética que sea, no puede excluir una preocupación reiterada en varios temas y en la que insistirá algunos años más adelante: la imagen de haber sido culpable de un abandono sentimental y el consiguiente arrepentimiento; la sensación de haber equivocado el camino o de haber elegido, en la bifurcación de los senderos, una dirección que dejó atrás un amor agrandado por las sombras del recuerdo.

No se trata —ni lejos— del abandono contursiano, sino del proveniente del error propio, por no haberse atrevido en su momento a dar un giro de ciento ochenta grados, o simplemente del dolor que engendra el haber desechado una posible felicidad que el personaje sabe, intuye, perdida para siempre. No hay otros paraísos que los paraísos perdidos, señala Milton, citado de memoria. La poesía de Manzi, y no sólo por una simple reiteración temática hija de la comodidad, da la impresión de que el propio autor buscara elaborar la melancolía producida por aquellos —posibles— paraísos perdidos, en los momentos intransferibles en que lo asalta la tristeza de

una visión de la irrecuperabilidad del pasado o cuando la soledad, esa misma soledad que Scalabrini Ortiz considera protagónica en la vida del hombre de Buenos Aires (consideración que podría extenderse a todo argentino) se desparrama sin causas aparentes.

Tres temas resultan prototípicos de esta postura: *Abandono*, con música de Pedro Maffia (de 1937):

Llega el viento del recuerdo aquel
al rincón de mi abandono,
y entre el polvo muerto del ayer
también volvió tu querer.
....
Duda de tu ausencia y de mi culpa.
Pena de tener que recordar.
Sueño del pasado que me acusa.
Manos que no quieren perdonar.
....
Ya no sueño que retornarás
al fracaso de mi vida,
ni tampoco que en tu palpitar
tendré un afán para andar.
....
Dolor amigo de estar con tu sombra.
Remordimiento de saberte buena.
Dolor lejano de oír que te nombran
Las voces muertas del ayer feliz.

El mismo año, sobre música de Maruja Pacheco Huergo, Manzi escribió *Canto de ausencia*, que parece continuidad del tango anterior:

Tu ausencia me ha encerrado entre las sombras;
oscura realidad de mi abandono.
Me llaman desde el alba las alondras
y hundida en mi dolor ya no las oigo.

El eco de tu voz volvió cien veces,
tu mano en mi portal mintió un retorno.
Brillando para mí soñé tus ojos
visión de soledad y de dolor.

O estas líneas que anticipan las de *Ninguna:*

Escrito en un poema está tu nombre.
Colgada en la pared tu cara buena.
Tus cartas escondidas en un cofre,
y en un libro de Verlaine, tus azucenas.

En *Canción del camino,* Homero, acotado para adecuarse a la sencillez de la canción, reincide sobre el tema de la ausencia, encuadre que aunque se reitera frecuentemente en la música popular de casi todo el mundo, puede ser considerado desde la perspectiva de una insistencia que —para quien alguna vez afirmó: "Sólo puedo escribir sobre cosas que me han pasado"— resulta al menos, curiosa:

Son los vientos de un recuerdo
que va sentado en el anca.
Se me hacen las tardes tristes.
Se me hacen las noches largas.
....

La huella de tu recuerdo
me marca su rastrillada.
Me marca su rastrillada.
Tu ausencia son los desiertos
y tu presencia las aguas.
Al ir ganando camino
te voy llevando en el anca.

En este mismo conjunto se destacan las milongas *Arrabal,* con música de Félix Lípesker, y *Campo afuera,* del pianista Rodolfo Biagi. En la primera describe:

Arrabales porteños
de casitas rosadas
Donde acuna los sueños
el rasguear de las guitarras.

Donde asoma la higuera
sobre las tapias,
adornando los muros
con sus fantasmas.
....
Arrabales porteños
con tus patios abiertos
las estrellas se asoman
y te baña el silencio.
Y la luna amarilla
siembra misterios,
caminando en puntillas
sobre tus techos.

Campo afuera, por su parte, es una típica milonga criolla:

Ya sé que me has olvidado.
Ya sé que te fuiste lejos.
Ya sé que con mis consejos
no te voy a enderezar.

Ya sé que no hay más destino
que abrir todas las tranqueras
y galopar campo afuera
para poder olvidar.

Ya ves, me han dejado triste
tus ojos engañadores.
Ya ves, coseché dolores
al arar tu soledad.
....

Regreso a Santiago Roberto Arlt

En un breve artículo[107], Fermín Chávez ha rescatado el encuentro ocurrido entre Manzi y el autor de *Los siete locos*, quienes fueron enviados a Santiago del Estero, Arlt por el diario *El Mundo* y Manzi (periodísticamente continuaba firmando Manzione) por la revista popular ilustrada *Ahora*. Entre fines de 1937 y principios de 1938 ambos escribieron una serie de notas sobre la excepcional sequía que castigaba desde hacía meses a la provincia de Santiago del Estero.

En una de esas viñetas, Manzi subrayó:

Del monte sale, jinete en un burro, un paisano inverosímil, sentado sobre una piel fresca de potro recién desollado.

—¿Qué tal, purinki?
—Allillata.
—¿De dónde viene?
—De cueriar mi potrillo pangaré.
—¿Dónde le murió?
—Empestao, señor. Allicito, junto a las breas.
—¿Y por qué anda en burro?

---

107. Fermín Chávez, "Santiago del Estero: sequía versus literatura", en revista *Panorama*, Buenos Aires, 16 de septiembre de 1977.

—*Si ya no nos quedan montados.*

—*¿Y qué carga en esa bolsa?*

—*Es la güesería.*

—*¿Güesería?*

—*¿Y qué, no sabe? Ahora tuitos rejuntamos güesos. Hay tantísima osamenta en los campos. Y gracias que el turco nos merca yerbitas a cambio. De no...*

¡Ira de Dios! Los descendientes de la raza varonil y fornida que hizo su sangre barro de patria para el gran amasijo de la libertad americana ahora es mercader de osamentas.[108]

La denuncia iniciada por Manzi tuvo una respuesta negativa en el dirigente socialista Alfredo Palacios quien escandalizado por el tono impuesto en las notas sostuvo que se trataba de "una campaña de mendicidad", a lo que Homero replicó que se trataba de "un movimiento de subversión" pues "hay que hacer llegar al pueblo todos los dolores concretos para que no continúe nuestra oligarquía usufructuando con la mentira de una prosperidad que sólo se ve en los balances del puerto".[109]

Las notas de *Ahora* sacudieron a Buenos Aires, y la dirección de *El Mundo*, ante la continuidad de la sequía, decidió asumir como propia la campaña y decidió enviar a su periodista estrella, Roberto Arlt a Santiago del Estero.[110]

Manzi recorrió su provincia natal durante la primera quincena de noviembre de 1937 y, a poco de llegar, se encontró con el enviado especial del diario *El Mundo*. El mismo Manzi lo explicó: *Un día miércoles bajo a Añatuya. Me encuentro con la noticia de que en el campo de Añatuya está Roberto Arlt, enviado especial de un diario de la capital para hacer la crónica del dolor santiagueño. También me avisan que Arlt se ha enfermado y que*

108. Fermín Chávez, ibíd.

109. Citado en Aníbal Ford, ibíd., p. 44.

110. Silvia Saítta, *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Sudamericana, Buenos Aires, 2000, p. 186.

golpeado por la fiebre está en un ranchito lejano. Tomo un auto y me largo en su busca. Lo encuentro a cuatro leguas en un puesto de la estancia 13, propiedad de mi padre y atendida por Luis Manzione, mi hermano. Efectivamente, Arlt se encuentra afiebrado. Las aguas, el dolor, lo han volteado. Tirado sobre un catre de tiento, al amparo de un techito del corredor del rancho, retoca las anotaciones y amplía su conocimiento con lo que oye decir a las mujeres y paisanos (...) Me adelanta su desolada impresión. Su amargura frente a los políticos lugareños que desde el gobierno o la oposición están distantes del verdadero hombre de la campaña santiagueña. Su indignación para con los literatos que se desentienden de esta realidad y que la desconocen. Roberto Arlt, hombre vital, periodista de realidades, novelista de sentido amargo y humano, visualiza el drama que lo rodea y la angustia de todos. Del paisano. De la chinita. Del viejo. Del chango. Del perro. De la vaca. Del caballo. De la gallina.

Le cuento lo que he visto en otras partes. Le relato que en Frías, a unos kilómetros de la ciudad, en un callejón que conduce a una vieja aguada, hay tiradas todo género de osamentas. Le cuento que a pocas leguas de la capital de Santiago hay gente que se ha muerto de hambre. O de sed. Le cuento que la gente ya abandona el campo y se dirige a las ciudades en una caravana de hambre y desolación.

Y al contarle todo esto los ojos de Roberto Arlt, acostumbrados a la contemplación de los dolores más terribles, se humedecen como los de un niño. Y me hace un juramento: "Es necesario que nuestro relato sea terrible. Implacable. Amargo. Casi siniestro. Es necesario que los lectores vomiten de asco y de vergüenza frente a la realidad de Santiago del Estero, provincia olvidada por la oligarquía y que, como todas sus hermanas del interior, soporta desde que las instituciones se centralizaron en el puerto desalmado y traficante que sólo se ocupa de buscar su propia prosperidad en desmedro directo de la felicidad de todos, una larga penuria, cuyo fin habrá de ser —tal vez— el fin de la vida misma.

A su vuelta del viaje por su provincia, la que recorrió palmo a palmo a caballo, Manzi pronunció un discurso ante sus compañeros forjistas en el que denunciaba:

Cuando llegó a Santiago del Estero la primera expedición libertadora, aquella del general Ocampo, enviada por la mano férrea

de Mariano Moreno, Dorrego, entonces un imberbe oficial porteño, fue encargado de formar con la paisanada santiagueña, un escuadrón. La leva fue fácil y aquel pueblo de campesinos pacíficos contribuyó a la libertad de la patria con la carne anónima y fuerte de sus hijos y contribuyó con tal eficacia, utilizando a esos hombres robustecidos en el trabajo por una existencia de sobriedad y de labor, que fresca está sobre la historia de la patria la fama de aquellos soldados, valientes en el combate, fuertes ante la muerte, infatigables en las marchas, jinetes diestros en las caballerías e inteligentes en el aprendizaje de la ciencia de la guerra. Hoy, frente a ese magnífico recuerdo, tengo que presentar a ustedes la realidad actual.

En la incorporación de la última conscripción, fue necesario hacer cuatro llamados complementarios para poder integrar las plazas, pues en el primero y obligatorio, fue rechazado el noventa por ciento de los muchachos de veinte años de la provincia de Santiago del Estero, que después de cuarenta años de progreso tienen hijos que no sirven, no ya como sus abuelos, para la guerra, sino que son inútiles para la misma parodia de la guerra.

El sistema de explotación del bosque santiagueño destruyó en cuarenta años la mejor vida de su pueblo. Todo se transformó. Desde los gustos hasta la moral. Desde la reciedumbre física hasta las costumbres. Señalaré unos cuantos fenómenos irrebatibles:

Primero: El paisano santiagueño, de espíritu sedentario, fue convertido en nómade, por la costumbre de ir detrás del trabajo.

Segundo: Fue arrancado de sus labores habituales, agricultura, ganadería e industria menor, para ser enganchado al obraje con el cebo de un fuerte sueldo destruyendo en su alma toda tentativa de progreso personal.

Tercero: Fue alejado de sus centros naturales, junto con su familia, privando con ello a los hijos de la educación, pues en los obrajes, muchos de los cuales han llegado a tener centenares de niños, nunca hubo la preocupación de establecer escuelas.

Cuarto: Se lo llevó a vivir en pésimas condiciones de higiene, en ranchos transitorios y a lugares donde la falta de buenas aguas obligaba a beber aguas inconcebibles, cuando no aguas abombadas por el estacionamiento en los tanques y a mantenerse con una alimentación antinatural, nefasta para los niños y para las mujeres.

Quinto: Se le estableció la ruda tarea del hacha no por jornadas de horas normales sino por tarea o rendimiento, lo que combinado con las exigencias de la proveeduría, los obligaba a la realización de labores superiores a las que racionalmente puede aguantar cualquier hombre.

Sexto: Se le estableció la obligación de consumir en la proveeduría del obraje, especie de monopolio tiránico que los hacía comprar con un doscientos por ciento de recargo. Aún hoy he visto en Santiago del Estero cobrar un peso veinte por un mal par de alpargatas que no valen más de cuarenta centavos.

Séptimo: Se hacía el enganche de peones en los centros más poblados, donde socios frecuentes de los comisarios compraban los brazos con el adelanto de cantidades casi fabulosas para esa gente y que eran absorbidos en pocas horas por el prostíbulo y el despacho de pésimas bebidas, establecimientos que nacieron tan solo para vivir a costa de esos adelantos. Desde entonces nace en la peonada santiagueña el espíritu de juego y despilfarro. La plata hay que gastarla adelantada, si total la pagan adelantada. Hay que comprar con ella el alcoholismo, la venérea, la sífilis, que también son manifestaciones del progreso. Un humorista con fondo de tragedia podría llegar a estas conclusiones. Porque no es sino una humorada trágica el hecho de que bajo el amparo del progreso, Santiago del Estero haya logrado embrutecer la moral de su pueblo, destruir los resortes morales de su espíritu, gastar la fortaleza de su carne.

Hoy, esa región tiene que desandar muchos años de civilización. Rehacer su agricultura, crear su ganadería. Volver al cauce de las zonas fértiles. Armar la conciencia de trabajo en su hombre. Vencer los intereses creados de los pueblos fabricados en zonas antinaturales y acostumbrar a la población del campo a comer, a educarse y a luchar contra el raquitismo, la tuberculosis, la tracoma y las venéreas. A destruir la fama de haraganería que le hicieron los que se enriquecieron con su trabajo. Y a acostumbrar al hombre a vivir en un solo punto, el mejor posible, para que no se escape de la provincia cuando madura el maíz en el sur o la caña de azúcar en el norte, para regresar luego más pobre que antes y con menos apego al pago y a su familia. Para que vuelva a la manera del hogar, que yo no defiendo con criterio cristiano, sino porque he

comprobado que en esos ranchos sin padres, o con muchos padres, que es lo mismo, se aguzan las pésimas condiciones de vida, material y moral. Porque he visto que ese sistema crea un padre que usa el rendimiento de su esfuerzo para sí mismo gastando el noventa por ciento de sus jornales en el apero, las pilchas y el alcohol y que reduce en el rancho todo el confort a una olla de hierro, un cuchillo, una lata de aceite, mate, bombilla y una batea de quebracho.

Sin embargo sus gobiernos se ocupan de ganar elecciones desde arriba y los que no son gobierno a ganar elecciones desde abajo. Y tan los tienen sin cuidado estos problemas que durante tres gobiernos consecutivos, dos radicales y uno justista, a este último el único problema que le preocupa, es el de la venta de los bosques que aún no ha vendido. Y si bien los dos primeros no pudieron realizar la operación porque lo impidió mostrando los dientes Hipólito Yrigoyen (cuándo no lo vamos a nombrar junto a una causa grande), este último consiguió la piedra necesaria para seguir en la política suicida.

Y sé que a los santiagueños de las ciudades, o a casi todos los que se visten como en Hollywood y se ocupan solo de los pleitos y de la mala política, no les gusta que se digan estas cosas.[111]

No se necesita mayor análisis para advertir hasta qué punto la mirada de Homero Manzi calaba hondo en la problemática de sus comprovincianos y sostenía una postura ecologista mucho antes de que la palabra llegara a incorporarse al lenguaje cotidiano. Se advierte también que en una mirada más abarcadora, su posición frente a los problemas de los campesinos santiagueños podría ser extensible, con apenas matices diferenciales, a otras zonas del país, siguiendo una línea de denuncia que reconoce antecedentes en fuentes tan variadas como el *Martín Fierro*, *El estado de las clases obreras argentinas* de Juan Bialet Massé o las múltiples denuncias de varias organizaciones obreras sobre los atropellos cometidos por *La Forestal Argentina* en la zona de los obrajes chaqueños, quejas que nunca fueron atendidas por el poder central, pese a que diezmaban la riqueza maderera

111. Originales en poder de Acho Manzi.

de la región y terminaron por producir una desocupación masiva en toda su zona de influencia, cuando ya no quedaba ningún bosque que talar.[112]

La visita a Santiago del Estero, el silencio partidario sobre la precaria situación socioeconómica del interior y la posterior elección presidencial realizada en medio de un nuevo fraude electoral, que permitió ascender al poder a la fórmula de la Concordancia antipersonalista-conservadora, Roberto M. Ortiz-Ramón Castillo, más la suma de negociados, algunos de los cuales también salpicaron a las autoridades de la UCR, impulsaron a Manzi a tomar distancia con la agrupación política en la que había militado desde adolescente y a solicitar su baja como afiliado radical.

Entre otras cosas, el ex delegado y ex convencional de la sección octava de la Capital Federal, Homero Nicolás Manzione, decía en su carta de renuncia: *Desde que me inicié en la vida cívica fui miembro de un movimiento argentino que se llamó Unión Cívica Radical. Desde 1931 estoy afiliado a los libros de un partido que preside el doctor Marcelo T. de Alvear.*

Como estas dos condiciones han llegado a ser incompatibles, ya que el partido está en pugna con todos los principios que inspiraron a la Unión Cívica Radical, cumplo con la obligación de resguardar mi modesto nombre solicitando al comité que usted preside se sirva resolver mi separación del libro de afiliados.

Tomo esta actitud sin ninguna pena, pues dentro de los organismos partidarios no resta nada que pueda hacer doloroso este paso para quien se sienta radical de verdad. No hay orientación porque el rumbo se marca con brújulas oficiales, ni tradición porque ella está definitivamente sepultada, ni respeto a la consecuencia porque se exalta lo advenedizo o lo desviado, ni conducta porque se lesionan los principios.

---

112. Para mayor información sobre el tema pueden consultarse: Gastón Gori, *La Forestal (La tragedia del quebracho colorado)*, Ameghino, Buenos Aires, 1999 y Rafael Virasoro, *La Forestal Argentina*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1971.

Hasta hoy creí que, como miembro de FORJA, estaba al margen de toda salpicadura. Desde este momento creo que sólo se puede evitar la complicidad huyendo de los libros de afiliación.

En febrero de 1939 Manzi sufrió otra pérdida: murió don Luis, su padre, a quien su estado de salud lo había obligado desde hacía algún tiempo a trasladarse a Buenos Aires, donde falleció y fue enterrado en el cementerio de la Chacarita el día veinte.

Periodismo cinematográfico

Como se dijo, Manzi había ejercido la crítica radial y cinematográfica en la revista *Micrófono*. Cuando Natalio Botana lo convocó para formar parte de *El Sol*, nuevo diario hermano de *Crítica*, que estuvo por primera vez en la calle el 28 de octubre de 1939 y sólo perduró hasta principios del año siguiente, Manzi profundizó desde esas páginas sus análisis fílmicos a través de la crítica, pero en especial mediante una sección por él creada que tituló "Cine argentino", donde hacía referencia no sólo a las películas, sino también a la situación general de la industria y a ciertos problemas estructurales de la pantalla nacional.

Se adelantó en más de un lustro a los postulados del neorrealismo italiano cuando con fecha 31 de octubre de 1939, tras haber elogiado a sus amigos Francisco Petrone y Sebastián Chiola, en sus dos primeras notas, escribió:

El cine americano, que comenzó rodando sus primeras bandas bajo el sol y sobre los ásperos escenarios de la naturaleza, en su carrera progresista logró suplantar la realidad para encerrarla en sus gigantescos estudios. Estudios que hasta llegaron a trucar la realidad fabricando exteriores alrededor de los galpones del set y creando una geografía que si no figura en las actas topográficas, posee nombres dignos de mencionarse, como El desierto de la Metro. *O* Las Montañas de Artistas Unidos *o* El río de la Warner. *En medio de la topografía de la Warner, se inventó otra (...) Pero la falsificación sufrió su castigo. Y*

un día, nos invadió el cansancio y ya no pudimos creer en el mar, en el desierto ni en las montañas. Las películas francesas fueron el agua regia que destruyó el engaño. Porque cansados del estudio, un día salieron a la luz de la realidad y nos mostraron auténticos puertos, praderas de verdad y villorrios legítimos (...) Es que la naturaleza no admite plagios (...) El cine nacional recorrió, en raudo viaje, idéntico camino. La decoración primera —recordemos las versiones de Nobleza gaucha *y* Resaca*— era la de Dios. Pampa. Cielo. Sol. Montes. Arrabal. Casuchas. Pero el progreso levantó, ya en plena era del cine sonoro, sus estudios petulantes, y entonces, en escala menor, se inventó la geografía del set argentino. Se quiso repetir el engaño y fueron múltiples los jardines de cinco metros por diez que pretendieron encerrar en sus límites la sugestión del paisaje. En* Melgarejo *había una estancia con tierra sobre el parquet. En* Besos brujos *un bosque de árboles sin raíces. En* Puerto Nuevo *un arrabal de utilería. Pero aquí no se produjo el milagro del engaño. Eran burdas las imitaciones y además conocíamos el modelo. Por eso el paisaje encontró rápida reivindicación. Y por eso las películas conscientes trataron de rodearse con el paisaje leal de la naturaleza. Como* Viento norte *donde lo más lindo eran las nubes y los caminos salvajes rodeados con flores de cardos. O* Prisioneros de la tierra *que abrió su drama ante la curiosidad de los montes profundos, las ruinas centenarias y las aguas casi eternas de Paraná.*

Pero hay quienes propugnan en contra del paisaje verdadero. Y lo apostrofan en nombre de la técnica, del artificio o la interpretación. Pero los argentinos, por esa vanidad de ver su realidad en la pantalla, y los extranjeros, en el afán de conocer la grandeza dibujada en nuestra literatura, exigen la presencia del paisaje típico. Y colocarlo en el plano de un primer actor.[113]

En las mismas páginas, ante la denominada crisis del cine argentino debida al fracaso de tres películas que no menciona, y constituyeron un pésimo negocio, *no se puede involucrar* —dice— *a toda la industria.*

113. Homero Manzi, "Cine argentino, el paisaje argentino espera su puesto de primer actor en nuestra cinematografía", diario *El Sol*, Buenos Aires, 29 de octubre de 1939.

A nuestro entender acontece un hecho de mayor profundidad. "El cine nacional se encuentra atacado de infantilismo literario". Compartimos el juicio. Con toda la dureza que encierra. Porque sabemos que ya no se puede llenar el interés de la pantalla con el argumento de la buena voluntad. Porque la técnica ha progresado y no se puede achacar a ella, como se hizo en el comienzo, la imposibilidad de cumplir tentativas profundas. Porque ya no se puede usar el taparrabos de la inexperiencia. Y porque la formación de un alto plantel de intérpretes no permite, tampoco, descargar sobre la falta de elencos la delineación simplista de los personajes. Y por consecuencia, de las intrigas.[114] De alguna manera, con sus palabras preanunciaba la creación de Artistas Argentinos Asociados.

Y no dejaba títere con cabeza: en una nueva entrega arremetía también contra los vestuarios nativos: *Una distinguida dama extranjera, al hacer el elogio de la mujer argentina de la calle, se refería a su distinción en el uso de trajes sencillos y elegantes. Y a renglón seguido hacía una crítica cargada de amargas censuras para "las argentinas que aparecían en las películas: —No parecen del mismo país, decía."* Y Manzi se preguntaba: *¿Tendrá razón la distinguida dama extranjera? ¿Será posible que las actrices de nuestro cine, obligadas por su profesión a ser las más elegantes de su medio, sean por el contrario, las que con menos fuerza salen a recoger las virtudes generalizadas en las demás? Estamos tentados de contestar afirmativamente. Porque suponemos que la buena señora no tiene por qué haber conocido todas las películas nacionales, y como sabemos que en muchas de ellas aparecen "tocados"que lindan con lo grotesco, queremos pensar que ella, casualmente, ha enfrentado nuestra pantalla en una de esas definitivas y lamentables exhibiciones de mal gusto. Pero como la verdad fraccionada es también la verdad, no tenemos más remedio que asentir, aceptar pudorosamente la acusación, reconociendo que en nuestra cinematografía se viste muy mal.* Y continuaba recomendando soluciones sencillas: *En nuestro país —en el amplio y rumoroso cinematógrafo de la calle— todos los días vemos muje-*

---

114. Homero Manzi, "Cine argentino", diario *El Sol*, Buenos Aires, 1 de noviembre de 1939.

res y hombres envueltos en las líneas de la indumentaria distinguida, simple, elegante. Si nuestros intérpretes, los que son tan cruelmente acusados, tuvieran la curiosidad de averiguar dónde se equipa esa gente, ya tendrían resuelto el drama en un noventa por ciento. Ya no usarían sombreros estrafalarios —las mujeres— ni estopas musculares —los hombres—. Desaparecería, sí, el derroche de pliegues, cintas y colgajos para ellas, y la dureza acartonada —o más bien férrea— para ellos.

Y también culpa de la carencia de buen gusto a los directores: *Parte de la responsabilidad pesa sobre la ancha espalda de los directores. Ellos —que en muchos casos se visten como verdaderos galanes— saben de memoria la dirección del sastre o del modisto que armado de la noble tijera, puede desarmar el cuadrilátero de los hombros y descolgar chirimbolos de los tocados. Por ello nos resulta incomprensible su pasividad ante este aspecto negativo de nuestras películas. Como hace, por rara dedicación Luis Saslavsky, que se obstina en eso. A no ser que los intérpretes se nieguen al consejo, en cuyo caso existe el arma conminatoria que se usa con tanta prodigalidad para solucionar inconvenientes de otra índole. Porque la vestimenta forma parte de una interpretación. Y el director tiene motivos para cuidarla. Insistir mucho sobre este tema* —sostiene— *puede aparecer como una preocupación superficial. Pero no es así. Tiene su respetable importancia. Y en muchos casos, ese detalle puede ser el resorte que mueva la carcajada ilevantable de los auditorios. Sobre todo cuando las películas salen del país y tienen que enfrentar a públicos a quienes no se puede seducir con la fuerza personal de los intérpretes que, por ahora, son desconocidos.*

En esta colección de notas Manzi trató de abordar una suma de temas. Tampoco olvidó a los actores de escaso talento que cubrían los papeles menores, como puede advertirse claramente cuando vuelven a emitirse por televisión los filmes de los años treinta, donde los intérpretes secundarios resultan precarios fruto de las deficiencias de producción: *El cine nacional no ha resuelto con sistematización el problema de los actores de segundo orden. Es decir, de esa legión que ambula entre el astro y el extra. Son, en general, los que llegaron al set empujados por las fuerzas inevitables de la vocación y que, lanzados a la dura lucha de la*

consagración, militan en numerosos filmes, adquieren renombre, crean obligaciones sociales y asumen casi siempre, la responsabilidad de sostener o derrumbar, con sus virtudes o defectos, la labor de los protagonistas (...) Nuestras productoras tienen que salvar con urgencia esta anomalía. Porque día a día se adquiere la noción de que el triunfo de una película no depende del brillo ilimitado de un elemento, sino de una armonía de luces. Ya no es suficiente la radiación unipersonal. Se requiere una amalgama perfecta de valores (...) Un director inglés —Herbert Wilcox— afirmó que la perfección de las segundas partes estaba en relación directa con la indivisibilidad. Y tiene razón. Cuando no se ve lo secundario, es porque lo secundario está bien realizado. Cuando ese mozo de café pasa ante el cuadro con su amplia bandeja y no nos molesta y no lo vemos servir y casi no le oímos hablar, es porque ha cumplido científicamente su obligación. De lo contrario, cuando muestra su defecto, destruye a los demás y de la escena sólo recordamos lo secundario, lo que no hace falta que se perciba. Hay que orientarse a la práctica perfecta de esta formulita.[115]

Con respecto a la temática, subraya el cansancio de que hasta ese momento el cine argentino hubiera asumido temas copiados del cine americano. Consideraba que ya había sido suficiente como experiencia negativa: *Hemos llegado al límite de la tolerancia*, afirmó. *Y estamos en condiciones de exigir —con la voz del pueblo como coro— la presencia de asuntos nacionales arrancados de la vida cotidiana, o de la historia. Unas cuantas películas diseñadas con este sentido nos hacen comprender que los mismos productores presienten el camino. Porque por primera vez, junto con el título populachero y grotesco, se codean dentro de los proyectos los anuncios de argumentos alentados por nobles aspiraciones nacionales. Y ya comienzan a tener circulación los nombres de Hudson, Hernández, Sarmiento, Mansilla, Cambaceres. Y hasta se repite, muy en voz baja, como consigna de reacción, el apellido de Güiraldes (...) Y nos encontramos* —agrega— *en la postura de apoyar cuanta esperanza noble se levante. Para ello tendemos la vista al porvenir y al pasado. Y el pasado nos*

115. Homero Manzi, "Cine argentino", "Las segundas partes", diario *El Sol*, Buenos Aires, 9 de noviembre de 1939.

devuelve la alegría de algunos filmes —Viento norte *o* Prisioneros de la tierra— *sobre los cuales soplan los vientos puros de nuestra patria. Y junto a esos filmes se asocian nombres de actores y directores a quienes nunca vimos con tanta grandeza. Como Soffici, Muiño, Alippi, Caviglia, Petrone, Magaña, Fugazot, etcétera.*[116]

En sus notas se ocupó también del papel de los agentes de publicidad, del rol a asumir por parte de las productoras nativas y de los premios como aliento a la cinematografía nacional. Manzi estaba adelantando las pautas de un cine considerado como industria, del acceso a una problemática no distorsionada, que habría de lograr sus mayores éxitos a partir de la creación de Artistas Argentinos Asociados.

La empresa reunió a una serie de personalidades vinculadas al mundo cinematográfico, entre las que Manzi tuvo un papel trascendente no sólo como guionista, en varios casos en colaboración con Ulyses Petit de Murat, sino como conocedor de la historia patria y agudo observador de la realidad. Los años de crítico no habían constituido un ejercicio vano. En buena parte de los filmes en los que tomó parte se advierte no sólo su ojo crítico, acostumbrado a la pantalla universal, sino que también, entrelíneas, se trasluce su propia ideología en procura de una cultura original, no imitativa y arraigada en temas argentinos.

116. Homero Manzi, "Cine argentino", "El comienzo de los grandes temas", diario *El Sol*, Buenos Aires, 11 de noviembre de 1939.

Artistas Argentinos Asociados. La guerra gaucha

Narra Sergio Pujol, en su excelente biografía de Discépolo, que a fines de 1936 el autor de *Yira yira* recibió un llamado de los estudios Baires, empresa cinematográfica del diario *Crítica*, para que interpetara un papel en la obra de su hermano Armando: *Mateo*. La dirigiría Daniel Tinayre y tendría como protagonista a Luis Arata. Discépolo llamó entonces a Manzi para que opinara sobre los preparativos del filme, que padecía los inconvenientes propios de una producción encarada por Natalio Botana quien ambicionaba que su firma se pusiese al frente de toda la industria cinematográfica del país, y por lo tanto imaginaba una película con gran producción ajena al intimismo de la obra.

Se agregaba otro escollo: Armando Discépolo pretendía mantener un tipo de realización extremadamente teatral sobre su obra. A esa diferencia de opiniones había que sumar las del propio Tinayre, un director francés afincado pocos años antes en la Argentina, que buscaba alcanzar un lugar de primera línea en un medio donde era poco más que un desconocido. Manzi dio su opinión sobre la manera de encarar el proyecto, y al parecer finalmente su criterio fue tenido en cuenta

al realizar la película.[117] Lo cual permite deducir que, a través de su labor crítica, Homero ya había alcanzado un sólido prestigio en el medio cinematográfico.

El comienzo de su actividad como guionista se inició con tres colaboraciones con Hugo Mac Dougall, seudónimo de Hugo Macías, amigo de Manzi desde la adolescencia, que incluso había vivido varios meses en la casa de la calle Garay. Juntos realizaron los libros y las adaptaciones de *Nobleza gaucha* (en 1937), *remake* del filme de 1915, un clásico de los tiempos pioneros de la pantalla argentina. En su momento, el diario *La Prensa* había arriesgado: "El arte cinematográfico argentino ha dado con *Nobleza gaucha* su más importante película de composición".[118] Los principales intérpretes de aquella "vista de biógrafo", según la terminología de comienzos de siglo, fueron Orfilia Rico, María Padín, Julio Escarcela, Arturo Mario y Celestino Petray, y fue filmada en el campo de la provincia de Buenos Aires, con muestras de domas, arreos, ranchos, asados y el paisaje rural, algún traveling desde un tranvía por la ciudad, todo lo cual hizo que el público se reconociera en ámbitos que le resultaban familiares. Hacia mediados de los años treinta resultaba imposible ver el filme en los cines, y por lo tanto se mantenía en un terreno intermedio entre el misterio y la idealización.

La cinta se había convertido casi en un objeto de culto, y la productora PAF decidió volver a filmarla en versión sonora, con la dirección de Marcelo Naón. Quizás a causa de una exagerada expectativa, sumada a carencias de producción y a deficiencias del propio libro, el público se decepcionó, pese a las interpretaciones de actores de considerable popularidad como Olinda Bozán, Agustín Irusta, Marcelo Ruggero y Pedro Laxalt. El filme incluyó algunas canciones que pertenecían a Manzi, con música de Piana.

---

117. Sergio Pujol, *Discépolo. Una biografía argentina*, Emecé, Buenos Aires, 1997, p. 230.

118. Citado en Domingo Di Núbila, *Historia del cine argentino*, Cruz de Malta, Buenos Aires, 1959, tomo I, p. 19.

En 1940, otra vez en equipo con Hugo Mac Dougall, con quien compartía labores en la redacción de *Radiolandia*, trazaron el guión de *Huella*, basada en un fragmento de *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, sobre una caravana de carretas que a principios del siglo XIX transportaba armas y presos al norte del país. Con dirección de Moglia Barth, ocuparon los papeles principales Enrique Muiño, Fernando Ochoa, Malisa Zini, Orestes Caviglia, Pablo Cumo y Héctor Méndez (autor del tango *Yo soy del treinta*, donde en uno de los versos el protagonista afirma vanidoso: *Tuve de amigos a Homero Manzi y Discepolín*) con producción de la flamante Argentina Sono Film. El intento, pese a los esfuerzos de Muiño en su espacio protagónico, no pasó de la medianía, y no logró la aceptación de un público que comenzaba a exigir mayor esfuerzo al cine nativo.

Sin embargo, la Municipalidad de Buenos Aires consideró que debía rescatarse el guión y otorgaron a Manzi y Mac Dougall el segundo premio por su libro cinematográfico.

Un fracaso sin atenuantes fue *Confesión*, inspirada en el tango del mismo nombre de Discépolo y Amadori, con un reparto encabezado por dos cantores de éxito, Hugo del Carril y Alberto Vila, acompañados por Alita Román, Miguel Gómez Bao y Ana María Lynch. Película que —según Domingo Di Núbila— "luego de una primera parte entretenida, en la que describía un ambiente bohemio, se internó en los vericuetos de un melodrama arbitrario".[119]

Ese mismo año (1940) comienza la colaboración con Ulyses Petit de Murat, poeta que había sido uno de los más jóvenes integrantes de la revista *Martín Fierro*, periodista cinematográfico, amante del jazz. Era redactor del diario *Crítica*, donde a dúo con Jorge Luis Borges había dirigido durante 1933 y 1934 *La revista multicolor de los sábados*, suplemento cultural del diario dirigido por Botana y que

---

119. Domingo Di Núbila, ibíd., p. 153.

sin duda alguna fue una de las mejores secciones culturales de la época.[120] Petit también había recibido el Premio Municipal por su libro de poemas *Las islas* (1935), y con anterioridad publicado los poemarios *Conmemoraciones* (1929), *Rostros* (1931) y *Marea de lágrimas* (1935). Años después, continuaría una vasta obra, con títulos como *Un balcón hacia la muerte* (1943); *Último lugar* (1964); *La vida fanática* (1968) y una obra ensayística, donde se destacan un trabajo de 1969 sobre la noche de Buenos Aires, y otro sobre su amigo Jorge Luis Borges, de 1980.

La colaboración entre Manzi y Petit de Murat duró varios años de bien ensamblada tarea en equipo, pero hacia 1946 o 1947, cuando Manzi se inclinó al peronismo, la amistad se enfrió. Debe tenerse en cuenta que Petit, férreo opositor al régimen, llegó a exiliarse en México, junto con otras figuras de la pantalla nacional como Libertad Lamarque, Francisco Petrone y Niní Marshall, productos de las listas negras en las que aparecían aquellas personas vinculadas al espectáculo que habían firmado adhesiones a la Unión Democrática en las elecciones de 1946. Listas negras que, con otro signo ideológico se reiterarían, multiplicadas, a partir del golpe militar de 1955, cuando varias personalidades vinculadas al espectáculo no sólo fueron censuradas, sino que pasaron temporadas en la cárcel.

Cuando con motivo de la publicación de mi anterior libro sobre Homero Manzi, dialogué con Petit sobre la amistad que los había unido, el saldo que me dejó la conversación fue que las heridas no se habían restañado a pesar de la muerte y los años transcurridos. Ulyses insistió en el hecho de que Homero era sumamente desordenado, que no respetaba horarios y que la mayor parte del trabajo duro había recaído sobre él, y agregó que de pronto estaban trabajando y Manzi hacía una pausa para escribir un tango, algo que les hacía perder

120. Hay edición facsimilar publicada por el Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1999.

tiempo en el trabajo. Aunque reconoció: "Era un notable repentista, con una gran facilidad poética y algunos de sus versos eran, en realidad, muy buenos. Siempre me sorprendió que pudiese escribir un tango en unos minutos, en un alto de filmación, o mientras tomábamos un café. Pero nunca fue capaz de elaborar una obra sólida".

Sin embargo, no quedan dudas de la antigua intensidad de la relación; por el contrario, varios testigos y hasta algún documento humorístico salvado de las mudanzas y los traspapelamientos muestran la intimidad de aquellos días, en los que también campeaba el buen humor, como un supuesto *Anónimo* enviado a la casa de Manzi en Oro 3034, donde se le dice:

"Ex distinguido amigo y poeta:

Reunidos en Asamblea don Ulyses Raúl Federico Petit de Murat y don Helvio Ildefonso Botana, decidieron descubrir en usted que tiene dotes reñidas con la caballerosidad y el pundonor.

"Ejemplos:

1º No acude a sus citas.

2º Desfigura con sabe Dios qué bastardas intenciones su itálico nombre.

3º Bajo sus mal cortadas vestiduras usa faja (Marvel) con lo que demuestra ser un gordo vergonzante, usa lo mismo desfigurado un nombre, un apodo que no le pertenece. Es usted un canallesco flaco honorario.

4º No puede seguir manteniendo doble juego de tango y vals. Pruebas: quiere parecer un miembro conspicuo de la picaresca criolla y al mismo tiempo medra en los círculos que pujan en los alrededores del círculo de armas.

5º A la mañana, en lugar de las clásicas abluciones, úsalas usted en forma negativa:

a) Empolvoreándose con hollín y alquitrán, maniobra vil para parecer porteño, renegando de su provincia.

b) Al mismo tiempo usufructúa su muy vapuleado folklore natal.

6º Según donde le convenga, intercambia las empanadas, la fainá y el caviar.

"Resoluciones: se ha decidido iniciar una campaña de calumnias y desprestigio en los medios orales, escritos y de propaganda mural.

"Terminamos este anónimo que de acuerdo a la más castiza tradición no lleva firma. En caso de que usted quiera hacer alguna objeción puede contestar a nuestros domicilios particulares que usted ya conoce (siempre los ha conocido a la hora de comer)".

El *anónimo* estaba redactado en papel con el logotipo del diario *Crítica* donde trabajaban Petit y Botana, hijo de Natalio, al que siempre llamaron *Poroto* sus múltiples amigos, y que fue autor de una nutrida bibliografía en la que se destacan sus memorias *Los dientes del perro.*

La colaboración cinematográfica de Manzi con Petit de Murat comenzó en 1940 con el guión de la película de Luis Moglia Barth *Con el dedo en el gatillo,* interpretada por Sebastián Chiola, Alita Román, Pedro Maratea, Nury Montsé, entre otros intérpretes. Un argumento policial remotamente inspirado en el anarquista Severino Di Giovanni, cuya realización resultó lenta y convencional, estrenado en el cine Monumental el 19 de junio de aquel año.

En 1941, en lo que fue casi un ensayo del tipo de películas que los llevaría a la fama en los años siguientes, la dupla escribió el libro de *Fortín Alto,* que también fue dirigida por Moglia Barth. Di Núbila supone que "observando y corrigiendo sus defectos (en esta película) Petit y Manzi pavimentaron su camino hacia *La guerra gaucha*".[121] En *Fortín Alto* se escucha, entre otros temas, el gato *Sarmientista:*

121. Domingo Di Núbila, ibíd., p. 168.

Mitre se desgañita
por ser gobierno.
Mitre se desgañita
por ser gobierno.

Cosas de los mitristas
que están enfermos.
Cosas de los mitristas
que están enfermos...

Por el gobierno, sí...
Mitre se muere...

Pero Sarmiento, vida,
por verte,
le da rebenque.

En los campos de Cepeda,
Mitre sintió la coyunda.
Se terminó la primera
y va a empezar la segunda.

En el seno de la llamada *Barra del Ateneo*, un café ubicado en Carlos Pellegrini y Cangallo (hoy Perón) se reunía un cenáculo de la farándula porteña. De allí salió la idea de fundar una nueva productora cinematográfica, ajena a los manejos comerciales de las principales empresas del medio. Los seis primeros integrantes (que aportaron dos mil pesos cada uno) fueron los actores Enrique Muiño, Elías Alippi, Francisco Petrone, Ángel Magaña, Lucas Demare y el productor Enrique Faustín. Inmediatamente se sumaron Manzi y Petit de Murat, el fotógrafo Bob Roberts, el escenógrafo Raph Pappier, el compaginador Carlos Rinaldi, el pianista Lucio Demare (hermano de Lucas y colaborador de Manzi en varios tangos), el camarógrafo Humberto Peruzzi, el jefe de producción Julio Ferrando, el asistente de producción Hugo Fregonese y el ayudante de dirección Rubén Cavallotti. Y más tarde, mediante su

asociación con los Estudios San Miguel, los financistas Miguel y Narciso Machinandiarena y el abogado Emilio Zolezzi, quien en 1929[122] había compartido la toma de la facultad con Manzi. El nombre elegido fue el de Artistas Argentinos Asociados, que recordaba el antecedente que habían establecido años antes en los Estados Unidos, Charles Chaplin, Mary Pickford y Douglas Fairbanks, entre otros, cuando crearon Artistas Unidos.

"La primera película de AAA, *El viejo Hucha*, fue improvisada por motivos sentimentales. El proyecto original era comenzar con *La guerra gaucha*, pero pocos meses antes de la fecha fijada para el rodaje se supo que Alippi tenía cáncer y estaba desahuciado. Nadie se atrevió a decirle la verdad. También quedó fuera de discusión filmar *La guerra gaucha* con otro actor mientras Alippi viviera. Resolvieron mentirle que por razones de clima tenían que postergarla hasta la primavera siguiente, pero como debían hacer alguna película para cumplir los compromisos contraídos con vistas a *La guerra gaucha*, buscaron apresuradamente un libro en el que no hubiera un papel para Alippi y eligieron aquella comedia de Darthés y Damel, estrenada en 1921. No hubo tiempo para modernizarla ni para dar un tratamiento consistente a su interesante tema sobre la familia argentina de un inmigrante que ha hecho dinero, en gran medida por su avaricia", sostiene Di Núbila, y agrega: "Pese a que Demare y los guionistas Petit de Murat y Manzi trataron de mantener la acción en marcha, que tuvo aislados momentos felices y que fue competentemente actuada por Muiño, Petrone, Ilde Pirovano, Nury Montsé, Roberto Airaldi, Gogo Andreu y Osvaldo Miranda, quedó en deuda en materia de convicción y de relieve".[123]

En la película, que se estrenó el 29 de abril de 1942, en la sala del cine Broadway, en avenida Corrientes, la orquesta de Lucio Demare interpreta el tango *Malena*, entonado por

---

122. Domingo Di Núbila, *La época de Oro (Historia del Cine Argentino I)*. Ed. del Jilguero, Buenos Aires, 1999, p. 362.

123. Íd., ibíd., p. 364.

Juan Carlos Miranda, el mismo cantor que había estrenado la obra frente a los micrófonos de Radio El Mundo, algunas semanas antes de su presentación cinematográfica.

Pocos meses más tarde, el 20 de noviembre de 1942, en la moderna sala del cine Ambassador, se presentó el filme que la crítica ha calificado unánimemente como la mejor película realizada por el cine argentino de la época: *La guerra gaucha*. Incluso el crítico francés Georges Sadoul, en su famosa *Historia del cine*, la menciona entre lo poco rescatable de la pantalla nativa de la primera mitad del siglo XX. Tampoco la elude la *Historia del cine universal*, que en veinte tomos editó en España la Editorial Planeta; una de las características principales de esta obra es que del cine latinoamericano sólo toma en cuenta, en rápida revisión, al de México, y reúne la totalidad de la producción del resto del continente en sólo media página. Pese a ello, los autores de la obra se vieron en la obligación de mencionar *La guerra gaucha*.

En buena medida, el éxito del filme se debió a la adecuada adaptación de Manzi y Petit de Murat de los relatos de Leopoldo Lugones en el libro homónimo. Un trabajo que resultó complejo por tratarse de un texto modernista, plagado de metáforas de muy difícil traslado a la pantalla y por la imposibilidad de narrar en su línea argumental la totalidad de las historias que albergaba el libro original.

El trabajo más arduo fue —según le confesó el propio Manzi al poeta León Benarós— elegir las historias a contar y darles un hilo conductor, buscando al mismo tiempo que pudiesen adquirir la forma cinematográfica adecuada.[124] Debe tenerse en cuenta que, como precisa Guillermo Ara, se trata de "relatos de una sobrecarga barroca, que por lo menos en el dominio del lenguaje, admira por la asombrosa y abigarrada plasticidad de las imágenes".[125]

124. Diálogo de León Benarós con el autor, diciembre de 1999.

125. Guillermo Ara, "Lugones, Leopoldo" en Pedro Orgambide y Roberto Yanhi, *Enciclopedia de la Literatura Argentina*, Sudamericana, Buenos Aires, 1967, p. 396.

Guillermo Corti, en un artículo publicado en el número 14 de la revista *Cine*, relata: "La primera etapa del trabajo llevado a cabo por Ulyses Petit de Murat y Homero Manzi consistió en desnudar y clasificar la trama de los cuentos que forman el libro de Lugones; cada uno de sus párrafos fue, a su vez, clasificado por tema. Luego se hizo una discriminación, eliminando todo lo mucho que carecía de valor cinematográfico: imágenes casi subjetivas ('Las púrpuras del ocaso iban trocándose en rubias linfas; decayeron hasta el pajizo; aguáronse del todo y la tarde adquirió en el blancor, una fijeza de estanque helado') (...) Eran tiempos épicos en que la gente no estaba para romances, ya fueran literarios o amorosos; eran tiempos de sobriedad en el hablar y en el amar, también en el comer. El mismo Lugones dice: 'El silencio de los campos se les apegaba, y en sus diálogos no excedían de dos frases: pregunta y respuesta. Y los borrachos sólo reían.'

"Junto a *Dianas*, nervio y esqueleto de la película, fueron ensamblados los demás elementos.

"De *Alerta* quedaron la vieja curandera, sabedora de sortilegios y talismanes, y General, el niño que anuncia en la pulpería, herido ya de muerte, la presencia de los maturrangos en el rancho del capitán Miranda. Anotemos en ese relato un desdoblamiento acertado; el de la vieja curandera, en la mujer que actúa junto al sacristán Luderio, en lo referente a la personalidad, y en Gimena Llanos, uno de los amores del capitán Miranda. Éste surgió de *Estreno*, donde están esbozadas su acción y su figura. Este personaje, desarrollado en su totalidad por Manzi y Petit de Murat, y magistralmente *sentido* por Francisco Petrone, es el símbolo de la película: valeroso, consciente de su fuerza interior y de su arrojo en la acción guerrillera y amorosa ('¡Si la más altanera se le encariñaba como una palomita al domesticarla en ardorosa premura el magnetismo de su enlabio!') y también un poco prepotente y demagógico, como lo requerían aquellos tiempos.

"Es en *Sorpresa* donde está la figura del capitán Del Carril, que hubo de interpretar Elías Alippi, en un papel más

estilizado y menos activo, con gestos 'de gran señor otoñal', proponedor del duelo que evitaba la ejecución de prisioneros inermes, amante de la lectura y buen católico ('Alguna vez trajéronle un volumen que resultó misal de campaña y él lo devolvió con una escolta').

"De *Juramento* está tomado el teniente Villarreal, americano leal a España, dos veces prisionero de la bien nacida Asunción Colombres, tomada del mismo relato.

"Como refundiciones más importantes están las del músico ciego de *Sorpresa*, que sabía tocar en su violín 'la marcha de la patria, aprendida a las bandas militares', con la figura del sacristán de *Dianas*, tanto más patriota cuanto más ladino para con los realistas; y la carga de la tropilla, precedida por el elogio y recuerdo de las hazañas de los caballos (...'cada uno merecía por lo menos un despacho de sargento') de *Carga*, con el incendio de *Al rastro*. Anotemos, como recurso épico nunca usado, la consumación del incendio por medio de mechas encendidas en las colas de los caballos.

"Tras esta depuración cinematográfica se hizo una selección utilizable de modismos, giros, vocabulario y costumbres de época, consultando obras de diversos autores (...) Esta etapa fue complementada con una visita a Salta donde se conversó con gente del pueblo y descendientes de Güemes. Hasta aquí el trabajo fue hecho sin saberse nada en concreto sobre la filmación y el material reunido era ya suficiente como para dos películas.

"Luego, sobre la base de una síntesis en relato largo, se hizo un desarrollo analítico por imágenes, con acotaciones técnicas y someras anotaciones del tono y del espíritu del diálogo. De este desarrollo se hizo una lectura y discusión con los actores y el director, en la que cada uno aportó sus puntos de vista. Luego vino el preguión, con descripción de decorados y ambientes y notas de encuadre como culminación al libro definitivo, en el que habiendo un dramatismo tan intenso, lo individual no desaparece ante lo colectivo ni está deformado por lo convencional, y en el que quedó el espíritu de la obra de

Lugones, que también fue el de aquella época de la gesta anónima y heroica".[126]

La esposa de Manzi comentó en un artículo publicado en la revista *Gente* el 8 de mayo de 1969, que la diferencia entre Petit de Murat y Manzi era que Homero, en general, no tenía horarios para escribir, y que Petit "era un hombre de orden"; sin embargo aseguró, se ponían de acuerdo todos los días para escribir de dos a cinco de la tarde. Comentó además que Homero "comenzaba a escribir cuando llegaba a casa, fuera la hora que fuera, y tenía tal velocidad de pensamiento que una mañana, entre llamada y llamada del teléfono, llamó a la sirvienta y le dictó un argumento cinematográfico".

En julio de 1944, Manzi y Petit de Murat fueron contratados para escribir los diálogos de un programa cuyos intérpretes eran Enrique Muiño y Ángel Magaña, dos actores del grupo de AAA. El contrato con Radio Belgrano, firmado por su factótum Jaime Yankelevich, establecía la suma de cuatrocientos cincuenta pesos por *sketch*, cifra altísima para los criterios y honorarios de la época, lo cual demuestra el prestigio que había logrado la pareja de guionistas en aquellos días.

Narra Acho que algunas de las radionovelas, muchas de las cuales eran adaptaciones de grandes éxitos cinematográficos, tuvieron enorme repercusión entre los oyentes; por ejemplo, *El cielo y tú* (filme de 1942 dirigido por Joseph Von Stemberg e interpretado por Gene Tierney y W. Houston) y *La pecadora de Shanghai* (estrenada en 1940, dirigida por Anatole Litvak e interpretada por Bette Davis y Charles Boyer). En esta última adaptación, "cuando llegó fin de mes la gente estaba tan prendida a la novela que Yankelevich les dijo 'síganla un mes más, inventen algo'. Entonces, como la mayoría de los personajes habían muerto en los últimos capítulos, se los hacía hablar desde ultratumba, lo que aún entusiasmó más a las seguidoras de aquel radioteatro".[127]

---

126. Guillermo Corti, citado en Domingo Di Núbila, op. cit., p. 392.

127. Conversación con el autor, febrero de 2000.

El tándem Manzi-Petit de Murat volvió a reunirse para varias películas de Artistas Argentinos Asociados y otra de Estudios San Miguel, *Rosa de América*, donde Delia Garcés interpretaba a Santa Rosa de Lima, acompañada por Orestes Caviglia, Antonia Herrero y Ernesto Vilches, con la dirección de Alberto de Zavalía y una muy creativa escenografía de Gori Muñoz, que recreó la Lima colonial en la que vivió la protagonista. Como curiosidad, se debe recordar que la música de la película fue compuesta por Alberto Ginastera.

Para AAA realizaron en 1943 los guiones de *Todo un hombre*, dirigida por Pierre Chenal y basada en el libro de Miguel de Unamuno *Nada más que todo un hombre*, que contó con una recordada interpretación de Francisco Petrone, acompañado por Amelia Bence y Florindo Ferrario, con música de Lucio Demare. En una época en que se había tomado la mala costumbre de adaptar clásicos literarios europeos con resultados en general muy desafortunados, *Todo un hombre* resultó una excepción.

En 1943 y 1944, el equipo de Artistas Argentinos Asociados realizó dos filmes que perduran en la historia de la pantalla nacional como hitos destacables, en los que nuevamente Petit de Murat y Manzi abordaron la temática histórica argentina: *Su mejor alumno*, basada en *La vida de Dominguito*, un clásico de la bibliografía sarmientina, y *Pampa Bárbara*, que para muchos críticos marca, junto con *La guerra gaucha*, la culminación de un cine argentino que decaería en los años siguientes y hasta la aparición de nuevos nombres en 1960, sólo tendría como realizaciones recordables *Los isleros* en 1951, también dirigida por Lucas Demare con una recordable interpretación de Tita Merello y Arturo García Buhr, y al año siguiente, el gran impacto de *Las aguas bajan turbias*, dirigida por Hugo del Carril.

En *Su mejor alumno*, el dúo Petit de Murat-Manzi volvió a insistir no sólo en el tema histórico argentino, sino en afrontar los riesgos de trasladar las palabras de un prócer emblemático como Sarmiento y lograr que fueran creíbles. Por un lado tomaron la historia de Dominguito, muerto heroicamente frente a

las trincheras de Curupaytí durante la guerra de la Triple Alianza (en la que lucharon coaligados contra el Paraguay los gobiernos de Argentina, Brasil y Uruguay, a lo largo de cinco largos años que terminaron con un genocidio paraguayo en 1870). El Dominguito interpretado por Ángel Magaña muestra un muchacho vehemente y enamoradizo, fervoroso admirador de la figura paterna; por su parte, el propio Sarmiento (Muiño), se ve como senador, como diplomático en los Estados Unidos, como periodista, y finalmente, en su juramento como Presidente de la República.

Si bien no alcanzó las alturas ni la calidad de *La guerra gaucha*, la repercusión de la película fue grande. El prócer compuesto por Muiño se adecuaba al imaginario colectivo con respecto a la psicología del personaje. Por otra parte, el parecido físico entre Sarmiento y Muiño era innegable y colaboró al interés de la película, tanto como el Bartolomé Mitre caracterizado por Orestes Caviglia, que en sus fugaces apariciones parecía extraído de las estampas escolares. Finalmente, la reconstrucción de la batalla de Curupaytí fue un gran acierto del director Lucas Demare, que supo otorgar un auténtico tono épico al filme.

Señala Di Núbila: "Hasta entonces las películas argentinas sobre próceres —notablemente *Nuestra tierra de paz*— habían naufragado en la solemnidad; enfocaron la estatua, no al hombre. Demare-Petit-Manzi se evadieron del estrecho cerco de ese respeto mal entendido y emplearon mentalidad abierta y sentido del humor para conseguir un Sarmiento de carne y hueso; sin entrar en las luces y sombras de un estudio psicológico, dieron una imagen viva e ingrávida del gran patriota y no se dejaron frenar por inhibiciones cuando debieron reflejar sus asperezas de lenguaje y sus contundentes procedimientos".[128]

Por último, más allá de que Manzi y Petit colaboraron en los filmes *Donde mueren las palabras*, de 1946 y *Nunca te diré*

---

128. Domingo Di Núbila, *Historia del cine argentino*, Cruz de Malta, Buenos Aires, 1960, tomo II, p. 39.

adiós de 1947, la gran película en la que compartieron el libro fue *Pampa bárbara*, donde se destacó una impecable interpretación de Francisco Petrone secundado por Luisa Vehil y Domingo Sapelli, entre otros.

Manzi publicó en la revista *Sintonía* un artículo aclaratorio, no sólo de la película (que narra el traslado, en tiempos de Rosas, de un grupo de mujeres prácticamente secuestradas en una redada oficial para servir como entretenimiento de la tropa) sino también de su criterio histórico-político sobre la propia conquista del desierto, y traza al mismo tiempo una opinión sobre la polémica figura de Juan Manuel de Rosas, que en su momento debe de haber extrañado a los más ortodoxos defensores del revisionismo histórico. Líneas que resultan un aporte más a la comprensión integral de Homero Manzi:

Sobre esa inmensa y misteriosa llanura que nace en los arrabales de Buenos Aires y muere en las márgenes del Río Negro, se cumplió una larga jornada de historia nuestra que, comenzando con las sangrientas entradas de los capitanes de don Pedro de Mendoza, terminó al borde de nuestro siglo con la incursión del general Julio A. Roca y sus heroicas milicias del desierto. Es allí, sobre esa inmensa página verde, a lo largo de sus anchas praderas, junto a sus desparejos riachos y saladas lagunas, donde una lucha entre la "estancia ambiciosa y civilizadora" y "la toldería retrógrada y sanguinaria", pone tono épico a lo que, en el fondo, solo era inspiración de conquistar para la ciudad de Buenos Aires las imprescindibles tierras de pan llevar, que con el correr de los años se han convertido —justificando la visión de aquellas milicias— en la base económica de nuestro país.

Pero aquella conquista fue confusa y entre "los que atacaban" y "los que se defendían" nunca hubo una línea divisoria de combate, ni se trazó entre sus fuerzas la trinchera clara que separa "los de aquí" y "los de allá". Hubo múltiples factores para que por arriba del permanente estado de combate se confundieran los personajes y los intereses de ambos sectores en lucha. En primer término debemos de tomar en cuenta la mentalidad del aborigen que pobló las pampas. Su natural taimado, su complejo de inferioridad frente al hombre blanco, su terror a la eficacia distante de las armas de fuego, su admiración por los rubios paladines de estancia, hicieron que pasaran siglos y siglos de

engañadora actitud de servidumbre admirativa que rompía de pronto en velos de agresión y restauraba el odio en el sector civilizador. También es necesario considerar que entre el estanciero conquistador del desierto y la toldería defensora, apareció un elemento medio, producto de la disolución social de una clase nativa: el gaucho, que en gran parte, sobre todo cuando abandonaba el poblado a consecuencia de sus peleas con "la partida", se internaba entre las lanzas y hasta hacía allí su nido de amor y encontraba el predio justo para sus correrías. Martín Fierro, el hombre que abandona la civilización y se recuesta junto con Cruz en las tolderías, es nada más que uno de los tantos que cumpliendo idéntico recorrido borraban la diferencia absoluta entre "indios" y "cristianos". También debemos recordar que los estancieros criollos —cuando la riqueza rural dejó de ser un patrimonio español y adquirió carta nacional— siguieron muchas veces una política confusa de catequización adulatoria hacia el indio, cuando no hicieron de éste un cómplice apto para su propia expansión económica. Fresca está allí en cartas y suposiciones, la manera de operar que tuvo Juan Manuel de Rosas, estanciero enriquecido al borde del desierto y verdadero "capataz" del trust de estancieros más poderosos que haya conocido el mundo entero. Rosas estanciero hizo del indio un verdadero amigo de su grandeza rural. Más que amigo, repito, un cómplice. Eran las lanzas pampas las que castigaban —a la manera de ciertos gangsters norteamericanos— a los estancieros que se permitían administrar sus estancias al margen del "Reglamento de estancias" impuesto en la soledad por la mano dura del futuro Restaurador de las Leyes. Más tarde, ya convertido en político, Rosas sigue usando a las indiadas a favor de sus intereses políticos, y cuando tiene que "meter miedo" a los unitarios encerrados en la ciudad alrededor del dramático general don Juan Lavalle, son las atropelladas en pelo de fraguados malones, las que aterrorizan el arrabal de Buenos Aires. Ya más tarde, cuando baja el primer gobierno, baja por completo su actitud, y necesitando glorificar como general su fama conquistada anteriormente como criador, sale con sus milicias rojas a conquistar el desierto y baña de sangre lagunas sobre cuyas márgenes se asentaban las tolderías de los caciques que habían sido sus "amigos", sus "aparceros" y hasta sus "compadres". Como amigo del indio y como enemigo del indio, Rosas consigue ampliamente sus objetivos. Con la

primera conducta se convierte en hombre de fortuna, con la segunda se transforma en paladín de la civilización.

Esta simple síntesis histórica sirve para demostrar que la jornada de la conquista del desierto es confusa y ofrece conflictos y maneras cambiantes. Pero hay un factor más importante, tal vez, que todos los enumerados. Algo que, por lo menos para nuestra intención de dramaturgos, ofrece más interés que ningún otro: el amor. Fue el amor, en su forma más primaria y eficaz, lo que llevó al hombre de los fortines, condenado a "soledad sexual" a buscar en la toldería la carne morena de las indias o la carne rubia de las cautivas que poblaron, a veces en número de diez mil, los desiertos argentinos. Es precisamente este conflicto de soledad del hombre de fortines, lo que obligó a los gobernantes a efectuar verdaderos acarreos de amor desde la ciudad al fortín. Primero Lavalle y después Rosas —el primero a pedido del segundo cuando aún eran amigos— crearon la costumbre de trasladar a los lejanos fortines grupos de mujeres —"sin perro que les ladre", en diligencias, carretas o barcos. Y fueron esas numerosas mujeres las que crearon una competencia a las Venus de las tolderías y detuvieron las deserciones cada vez más alarmantes.

Este conflicto y esta extraña y original solución —no conozco precedente parecido en la historia del mundo— es lo que originó nuestra película Pampa bárbara. *Es la lucha del hombre contra el indio, pero es también el conflicto del soldado de fortín contra la soledad sexual.*

Años después la novela de Mario Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras* abordaría un conflicto similar: la necesidad de mujeres en un destacamento de la selva peruana, con la diferencia de que presentaba el argumento con trazos de humor y sin la dureza dramática del fiime.

Historia de una dupla

La amistad entre Homero Manzi y Aníbal Troilo se afianzó hacia 1941, aunque con anterioridad se habían visto algunas veces. Homero solía frecuentar el *Marabú*, donde actuaba Pichuco, y también se encontraban en *La Cartuja*, un pianobar de Diagonal Norte y Libertad donde los dos amigos tomarían posteriormente el hábito de reunirse por las tardes, con Tania y Discépolo.

Troilo supo desde el principio que ese poeta barbado y como él, con varios kilos de más, podría darle palabras justas a algunas de sus creaciones. No parece casual que a lo largo del año 1942, Troilo grabara con su orquesta cuatro temas con versos de Manzi (*Malena*, con música de Lucio Demare, el 8 de enero; *Papá Baltasar*, de Piana, el 16 de abril; *Fueye*, con música del cantor Carlos Pérez de la Riestra, conocido como Charlo, el 12 de junio y *Barrio de tango*, ya con partitura del propio Troilo, el 14 de diciembre de 1942) todos cantados por la voz de Fiorentino.

Algunas líneas de *Fueye* parecen dedicadas directamente a Troilo quien (aunque todavía no había sido bautizado *El bandoneón mayor de Buenos Aires*, como lo apodaría Julián Centeya) era uno de los mayores ejecutantes de entre un nutrido grupo de virtuosos. Troilo, que según afirmó alguna vez, masticaba las letras para luego rodearlas de música, se debe haber sentido interpretado en los versos que definen:

En tu teclado está como escondida,
hermano bandoneón, toda mi vida.

Con tu viruta de emoción está encendida
la llama oscura de su ausencia y de mi amor.
....

O cuando el poeta implora:

Fueye...
no andés goteando tristezas.
Fueye...
que tu rezongo me apena.
....
Fueye...
No andés goteando amarguras.
Vamos...
Hay que saber olvidar.

Por eso, cuando Manzi le acercó las palabras de *Barrio de tango*, Troilo, entusiasmado, apenas modificó una melodía que parece fundida, soldada, a los evocativos versos de homenaje a un Pompeya de comienzos de siglo, apenas salpicado de edificaciones y atravesado por amplios baldíos.

Un pedazo de barrio, allá en Pompeya,
durmiéndose al costado del terraplén.
Un farol balanceando en la barrera
y el misterio de adiós que siembra el tren.
Un ladrido de perros a la luna.
El amor escondido en un portón.
Y los sapos redoblando en la laguna
y a lo lejos la voz del bandoneón.

Barrio de tango, luna y misterio,
calles lejanas, ¡ cómo estarán!
Viejos amigos que hoy ni recuerdo,

¡qué se habrán hecho, dónde estarán!
Barrio de tango, qué fue de aquella,
Juana, la rubia, que tanto amé.
¡Sabrá que sufro pensando en ella,
desde la tarde que la dejé!
Barrio de tango, luna y misterio,
¡desde el recuerdo te vuelvo a ver!

Un coro de silbidos allá en la esquina.
El codillo llenando el almacén.
Y el dramón de la pálida vecina
que ya nunca salió a mirar el tren.
Así evoco tus noches, barrio e' tango,
con las chatas entrando al corralón
y la luna chapaleando sobre el fango
y a lo lejos la voz del bandoneón.

Barrio de tango es más que una letra de canción, especialmente en la primera y segunda partes, donde lo subjetivo pasa a ocupar un espacio menos destacado que en el estribillo. *Barrio de tango,* lo mismo que *Sur,* es una de las más completas síntesis descriptivas de la poesía urbana argentina, donde se acumula una suma de nostalgia y lecturas literarias, como ese *ladrido de perros a la luna* descendiente del *horizonte de perros* (que) *ladra muy lejos del río,* del *Romancero gitano* de García Lorca. Lo cual no puede llamar la atención, porque entre los escritores de la generación poética *del cuarenta* o *neorromántica,* además de Pablo Neruda, Lubicz Milosz y Rainer María Rilke, la influencia de Federico fue decisiva, tanto con el deslumbramiento de su visita a la Argentina en 1934 como por la conmoción por su trágico fusilamiento durante los inicios del levantamiento franquista de 1936. Sus obras se popularizaron y sus versos aparecían apenas disfrazados en los libros del período. Basta con leer algunos de los autores de esos días para advertir que el linaje reconocible en Manzi es también aire de época. Pero asumido desde una óptica porteñista

que entronca, como se dijo, con Jorge Luis Borges, Raúl González Tuñón y cierta mirada ciudadana del mejor Baldomero Fernández Moreno. Ya contrario imperio, como para demostrar que en la literatura los reflejos son recíprocos, como en un juego de espejos paralelos, González Tuñón destila en los primeros tramos de su libro *A la sombra de los barrios amados*, de 1957, un innegable aroma a *Barrio de tango*. Perfume que junto con los versos de *Sur*, entre otros varios, impregnará toda la poesía ciudadana de los últimos cuarenta años, a partir de la eclosión de los poetas surgidos alrededor de 1960.

Imágenes perdurables como ese barrio *durmiéndose al costado del terraplén*, o el *farol balanceando en la barrera / y el misterio de adiós que siembra el tren*, brindan una imagen de corte cinematográfico, de un dinamismo visual que parece escapado de algunos fotogramas del mundo fílmico que Manzi ya conocía profesionalmente.

Aparecen asimismo sintetizados varios paradigmas de la vida barrial de principios del siglo XX, como *el amor escondido en un portón*, por ejemplo. Tiempos en que las relaciones sentimentales, salvo que se tratase de noviazgos estables, con pedido de mano incluido, no podían pasar del zaguán. Cuando pasaban. El *coro de silbidos* alude a las típicas barras de amigos que se formaban en las esquinas, donde siempre había un silbador solista, capaz de silbar hasta copiando diferentes arreglos orquestales. Y en aquellos lejanos tiempos de la segunda década del siglo, saber silbar era una cualidad de mérito no menor entre los jóvenes porteños. *El codillo llenando el almacén* involucra otros juegos de naipes, como el truco o el monte criollo; el almacén, qué duda cabe, era el mismo que alumbrará desde lejos en las notas de *Sur*. *Y el dramón de la pálida vecina / que ya nunca salió a mirar el tren*, puede —y debe— considerarse un homenaje a los personajes de Evaristo Carriego. Por último, en los versos de Manzi parece escucharse el chirriar de *las chatas entrando al corralón*, acompañadas por la imagen de *la luna chapaleando sobre el fango* y un sonido lejano: *la voz del bandoneón*.

Párrafo aparte merece la mención de *Juana la Rubia*, personaje real, amor de juventud de Manzi, llamada Juana Rubino, "Juanita, una chica alta, muy bonita", según el testimonio de doña Hilda Manzione;[129] tal vez fuera uno de esos arrepentimientos que surgen en su poesía por haber abandonado un amor, acaso por motivos nimios, de esos que a la distancia suelen parecer inexplicables y provocan culpas en el protagonista, para quien aquella persona ha permanecido inalterable e idealizada en el pasado. Manzi volvía a entreverla cada vez que un cielo de primavera, un malvón restallante o un perfume casi desvaído de glicinas jugaban a trasladarlo a un pasado de callecitas solitarias, de sonrisas, de brillos sobre mechones claros. Y también en el cálido y a la vez tristón recuerdo de un sueño al despertarse, de esos que sirven para demostrar que ciertos amores perduran a lo largo del tiempo, a contrapelo de supuestos olvidos o formales despedidas. Escribir *que tanto amé* en un poema que actúa como síntesis biográfica, es también como la ofrenda tardía del adulto que —por un rato— retorna al pasado en un verso que el autor arroja como una botella al mar para una sola destinataria.

Aníbal Troilo le confesó a Julián Centeya que Manzi "tenía esa cosa bella de la forma y su inspiración sin limitaciones de ninguna especie. Su creacionismo no es puramente tarea de investigación. Parejo con el poeta que vagaba por regiones de nubes, estaba el hombre que conversaba de vida vivida. Fue un creador (...) Homero estaba *en el misterio*. Porque para Homero —explicó—, se estaba o no se estaba en el misterio". Y acerca de *Barrio de tango*, Troilo continuó diciendo: "Muy pocas veces transito Pompeya, pero cuando esa lonja de Avenida Sáenz o de Almafuerte, que fuera en un tiempo la calle Arena, me desemboca 'sobre' las barreras del tren que repite la aventura de sobrepasar la estación de Villa Soldati, ese farol me balancea en el corazón. Entonces mis

129. Diálogo con el autor, marzo de 2000.

ojos se evaden en una búsqueda en procura de la vecina que sale a ver el tren con su misterio de adiós que yo comprendo y ella penó una vez".[130]

No se debe pasar por alto que Troilo eligiera grabar veintiún temas con versos de Manzi. *Pichuco* fue uno de los directores que más se preocupó porque la poesía estuviese integrada a sus interpretaciones; poseía una especial intuición poética y un gusto poco habitual por las palabras. De allí su meticulosidad casi obsesiva en la elección de quienes pronunciaban esas palabras, como se desprende con sólo efectuar una rápida revisión de la lista de sus cantores, la mayoría de los cuales, luego de pasar por su orquesta, obtuvieron un lugar de primera línea como solistas. Baste recordar nombres como Francisco Fiorentino, Alberto Marino, Edmundo Rivero, Floreal Ruiz, Raúl Berón, Jorge Casal, Roberto Goyeneche, Ángel Cárdenas, Nelly Vázquez, Elba Berón, Roberto Rufino o Tito Reyes. Troilo, lo mismo que los cantores y cantantes mencionados, supo el valor y los matices que había que brindar a cada estrofa, los énfasis buscados por el poeta, el valor de los silencios y la intención puesta en cada verso. De ahí que sus poetas preferidos, como puede deducirse de un inventario de sus grabaciones, fuesen nombres como Cátulo Castillo, Enrique Cadícamo, José María Contursi, Homero Expósito, Enrique Santos Discépolo, Francisco García Giménez, Celedonio Flores y Carlos Bahr, o —en otras palabras— algunos de los más notables poetas que ha dado la historia del tango. En estas circunstancias, y más allá de la indudable amistad de una década, para Troilo era un destino acercarse a Manzi. Carreristas los dos, nocheros y porteños raigales. Un lugar común diría que estaban hechos el uno para el otro, para edificar juntos un segmento fundamental de la música de Buenos Aires y un capítulo de la historia integral de la cultura

130. Julián Centeya, "El bandoneón mayor de Buenos Aires", en *Historia del tango*, Corregidor, Buenos Aires, 1980, tomo 16, pp. 3042-3043.

en la Argentina cuyos protagonistas han ingresado en el imaginario colectivo convertidos en mitos de creciente vigencia.

El 19 de agosto de 1947, la orquesta de Troilo, con la voz de Floreal Ruiz, grabó *Romance de barrio,* vals compuesto por Manzi con el director del conjunto. Dentro de un tono sentimental adecuado al humilde ritmo del vals criollo, Manzi insiste en el tema de la pérdida de un amor juvenil:

Primero la cita lejana de abril,
tu oscuro balcón, tu antiguo jardín.
Más tarde las cartas de pulso febril
mintiendo que no, jurando que sí.

Romance de barrio tu amor y mi amor,
primero un querer, después un dolor,
por culpas que nunca tuvimos
por culpas que debimos sufrir los dos

Hoy vivirás,
despreciándome tal vez, sin soñar,
que lamento al no poderte tener
el dolor de no saber olvidar.
....

Otra la sencillez, la modestia de lo objetivamente pequeño que sin embargo, en el curso de una vida, junto con el arrepentimiento y el regreso constante del recuerdo cubre segmentos abarcativos del pensamiento de un hombre, en este caso del poeta que deja envolver en la simpleza de la melodía compuesta por Troilo versos que parecen escapados de una carta varias veces escrita y nunca enviada:

Fue porque sí,
que el despecho te cegó como a mí,
sin mirar que en el rencor del adiós
castigabas con crueldad tu corazón.

Fue porque sí,
que de pronto no supimos pensar
que es más fácil renegar y partir,
que vivir sin olvidar.

Romance de barrio se adelanta unos meses al tema paradigmático entre los tangos centrados en el tema barrial: *Sur.* Daría la impresión de que Manzi, que desde el 17 de diciembre de 1946 supo que padecía un cáncer, se hubiese apresurado a completar su obra, en el convencimiento de que su vida no habría de ser muy larga. Intuía que acaso debería soportar, como en realidad ocurrió, difíciles alternativas: operaciones, duras convalecencias y la sensación de estar cada día más cerca del final. Y en medio de estas condiciones escribió los versos de *Sur,* a los que dan persistencia la melodía de Troilo y la voz de Edmundo Rivero.

Fundación mítica del Sur

En el prólogo a *Buenos Aires en tinta china* de Attilio Rossi, Borges asegura que más que un barrio determinado "el Sur es la sustancia original de que está hecha Buenos Aires, la idea platónica de Buenos Aires. El patio, la puerta cancel, el zaguán, son (todavía) Buenos Aires; sobreviven patéticos, en el Centro y en los barrios del Oeste y del Norte; nunca los vemos sin pensar en el Sur. Hace treinta años me propuse cantar mi barrio de Palermo; celebré con metros de Whitman las oscuras higueras y los baldíos, las casas bajas y las esquinas rosadas; redacté una biografía de Carriego (...) Un almacén iluminado en la noche, una cara de hombre, una música, me traen alguna vez el sabor de los que busqué en esos versos; esas restituciones, esas confirmaciones, ahora sólo me ocurren en el Sur. Yo creí cantar a Palermo, había cantado al Sur, porque no hay palmo de Buenos Aires que pudorosa, íntimamente no sea, *sub quadam specie aeternitatis,* el Sur".[131]

Para ejemplificar su personal imagen del Sur, Manzi echa mano de la memoria, retrotrae imágenes de su adolescencia en el colegio Luppi: una luz amarillenta que escapaba

---

131. Jorge Luis Borges, prólogo a Attilio Rossi, Losada, Buenos Aires, 1951, p. 10.

del almacén cercano, que se funde con la casa del herrero y la vidriera de la esquina. El encuentro esperado con una muchacha. O esas noches, cuando con otros compañeros se deslizaban de las camas para atisbar desde las ventanas del pupilaje. A través de las sombras de la calle imaginaba en el interior del negocio hombres duros trenzados en un truco, sobando sobre mesas oscurecidas de vino, unos porotos que —según había observado en alguna escapada— la dueña del almacén guardaba en un frasco de vidrio. Su recuerdo dibuja los vasos culeros de ginebra que dejaban una marca húmeda sobre la madera, las paredes tapizadas de botellas hasta el techo; en una de las estanterías, relucientes latas de conservas, y a un costado del local el estaño donde brilla un delgado grifo con forma de cisne. Un olor rancio, avinagrado, cubre todo el local, y se suma al perfume que llega al despacho de bebidas desde el salón de ventas, donde colgaban algunos jamones, y las estanterías de madera barnizada donde cajones transparentes muestran arroz, fideos, porotos y lentejas.

Esa imagen que llega de la infancia se superpone con otras de amor adolescente, de añoranza, de noches de verano con perfume a jazmín del país y a glicinas con su perfil violeta. Un Sur que no delimita ningún territorio geográfico preciso, que puede ubicarse en cualquier barrio, o incluso haber desaparecido, y que sin embargo se mantiene inmutable en algún pliegue del pasado.

También para Manzi, el Sur es una idealización compartida. Aún hoy el Sur es ráfaga y metáfora, reflejo, indefinible melodía. El Sur es siempre subjetivo y puede esconder el rostro de una mujer lejana, una voz desvanecida en el tiempo, un brillo en las pupilas de un amor perdido para siempre que de pronto retorna intacto del pasado. El Sur es una fotografía centenaria, un frente descascarado, una persiana que cuela luz del interior de una sala mal iluminada, una vieja revista. El Sur encierra identificaciones que le han permitido transformarse en símbolo. De ahí su persistencia.

El otro mérito (no menor) de Manzi consiste en haber acertado en la síntesis descriptiva y en la actitud evocativa sin

otro decaimiento que el de la rima de *estrellas* con *querellas*, fallo que se diluye en la solidez del conjunto y por haber alcanzado la totalidad de la letra el carácter de paradigma de la poesía popular urbana:

San Juan y Boedo antiguo, y todo el cielo;
Pompeya y más allá la inundación;
tu melena de novia en el recuerdo
y tu nombre flotando en el adiós.
La esquina del herrero, barro y pampa,
tu casa, tu vereda y el zanjón
y un perfume de yuyos y de alfalfa
que me llena de nuevo el corazón.

Sur,
paredón y después,
Sur,
una luz de almacén...
Ya nunca me verás como me vieras
recostado en la vidriera
y esperándote...
Ya nunca alumbraré con las estrellas
nuestra marcha sin querellas
por las noches de Pompeya...
Las calles y la luna suburbana
y mi amor y tu ventana
todo ha muerto... Ya lo sé.

San Juan y Boedo antiguo, cielo perdido,
Pompeya y, al llegar al terraplén,
tus veinte años temblando de cariño
bajo el beso que entonces te robé...
Nostalgias de las cosas que han pasado,
arena que la vida se llevó,
pesadumbre de barrios que han cambiado
y amargura del sueño que murió.

Señala Horacio Ferrer que Manzi "escribió primero los versos, a los que luego Troilo puso música. Aunque una vez plasmada la primera parte de ésta, Homero debió rehacer la segunda que originariamente había concebido en cuartetas y que, por último, adaptó a las exigencias de la melodía creada por Troilo".[132]

Aunque alguna vez se afirmó que el tango había sido estrenado en Montevideo por Nelly Omar, parece evidente que el verdadero estreno se produjo cuando por primera vez lo entonó Edmundo Rivero, en cuya voz pensaba Manzi al escribir el tema, una letra indudablemente para varón, aunque muchas intérpretes femeninas lo hayan cantado a lo largo de los años.

Sur fue estrenado por Troilo al inicio de 1948. Esa noche —anota Gobello— "se resolvió cambiar el verbo *florar* por *flotar*, en el cuarto verso que decía tu nombre florando en el adiós".[133] Sin embargo, acaso como un homenaje a la letra primitiva, Susana Rinaldi ha optado en sus grabaciones por aquel arcaico *florar*. La primera grabación de Troilo con Rivero se llevó a cabo el 23 de febrero de 1948, el mismo día en que la orquesta registró el tango de Salvador Merico y Enrique Cadícamo *De todo te olvidas*, en la voz de Floreal Ruiz. A partir de ese día, las reiteraciones radiofónicas y la constante venta del disco convirtieron a *Sur* en el mayor éxito del año. Y con el tiempo, en un clásico de la música popular, insoslayable en el inventario mítico porteño, donde los versos de *Sur, paredón y después...* se unen a *las chicas de Flores*, de Girondo; los *veinte centavos en la ranura*, de González Tuñón; los *setenta balcones* de Fernández Moreno; *La fundación mítica* de Borges y *Mi Buenos Aires querido* de Le Pera, para edificar el imaginario colectivo de la ciudad.

---

132. Horacio Ferrer, *El libro del tango (Historias e Imágenes)*, Ossorio-Vargas, Buenos Aires, 1970, tomo II, p. 290.

133. José Gobello, *Letras de tangos (1897-1981)*, Nuevo Siglo, Buenos Aires, p. 261.

Aquellas líneas tuvieron el mérito de transformar el modesto rincón de San Juan y Boedo en un hito de la geografía tanguera y una puerta a la leyenda de Buenos Aires, así como Celedonio Flores y Raúl Scalabrini Ortiz lo habían hecho con anterioridad con otra esquina paradigmática: Corrientes y Esmeralda. Parece justo que finalmente se la haya denominado "Esquina Homero Manzi".

Tangos y canciones
1941-1946

El sexenio resultó especialmente creativo para la actividad poética de Manzi; varios de sus tangos más notables fueron escritos en ese período: desde *Manoblanca* a *Malena* y desde *Fuimos* y *Fruta amarga* a *Barrio de tango, Fueye, Mañana zarpa un barco, De barro, Tal vez será su voz* o *Mi taza de café.* En ese momento se da una serie de circunstancias que contribuyeron a que su obra alcanzara gran difusión y popularidad, haciendo abstracción de sus intrínsecos valores poéticos. Es el momento histórico de mayor esplendor de la historia del tango; por otra parte, también contribuyeron al éxito: la acertada elección de los compositores; su amistad con Aníbal Troilo, cuya orquesta convirtió en éxito cada uno de los tangos de Homero; su madurez creativa, el saber que cada una de sus creaciones podría constituir un nuevo suceso, lo cual funcionaba como un desafío consigo mismo y por último, aunque no menos importante, la más o menos clandestina relación sentimental que anuda con la cantante Nelly Omar, la cual, con altibajos, separaciones y reencuentros, perduraría hasta su muerte y cuyas pistas pueden leerse en las entrelíneas de varios poemas.

Entre los tangos escritos en 1941 se destaca claramente *Malena*, con música de Lucio Demare; a lo largo de los años se han tejido varias versiones sobre quién habría sido la real destinataria de los versos.

La obra fue estrenada entre fines de ese año y comienzos de 1942 en la boite Novelty por la orquesta de Demare con la voz de Juan Carlos Miranda, quien también entonaría los versos de Manzi en la película *El viejo Hucha* estrenada en la sala del cine Broadway de la avenida Corrientes el 29 de abril. Pero como la primera en grabar el disco fue Azucena Maizani, con acompañamiento de piano y guitarras, mucha gente pensó que la obra le había sido destinada.

Otra versión sostiene que la letra surgió cuando durante un viaje por Brasil, Manzi escuchó cantar a Elena Torterolo, esposa del cantante melódico Genaro Salinas, que se presentaba con el nombre de "Malena"; las palabras del tango habrían sido escritas en Brasil y enviadas por correo a Nelly Omar para que se las acercase a Lucio Demare, a fin de que éste les pusiera música. A poco del regreso, ambos amigos se habrían reunido en el guindado ubicado en la actual esquina de Libertador y República de la India. Un bar al que Homero, debido a la proximidad física con su casa de la calle Oro, se llegaba con mucha frecuencia, donde escribió varias de sus canciones y solía encontrarse con amigos. Al parecer, sobre una de sus mesas Demare y Manzi ajustaron los versos con la música.

Francisco García Giménez, en su libro *Memorias y fantasmas de Buenos Aires,* Ed. Corregidor, Buenos Aires, 1976, relata que Elena Torterolo estaba en gira; que después de Brasil, había pasado por Cuba y Venezuela, para llegar finalmente a México. "Oye allí su tango y se entera de las circunstancias que incidieron en su concepción. Impresionada por el vigor de la estampa que surge de estas estrofas, teme no estar a su altura y deja de cantar." Y agrega: "Es una resolución que en el ámbito del arte menor asombra por la extremada conciencia que la dicta...".

José Gobello, en un artículo publicado en la revista *Qué,* anota convencido: "Homero Manzi volvía de México en 1941. Había viajado con Discépolo y Tania. De regreso pasó por San Pablo, en el Brasil. Recalada nochera en un peringundín y una voz extraña desafina tangos. Es la de Malena de Toledo, esposa del cantor mexicano Genaro Salinas que encontró trágica

muerte en Venezuela. Un tango, aunque desafinado, si se lo escucha de fronteras afuera, es siempre un estiletazo. Manzi vuelve al hotel con aquella voz de sombra golpeándole los oídos y transfiere su emoción a los versos de *Malena*".[134]

Por su parte Fermín Chávez, en el prólogo a un volumen antológico de textos de Manzi que permanece inédito y cuyos originales he podido consultar gracias a la amabilidad de su autor, sostiene: "En el otoño de 1948 quien esto escribe estuvo internado unas cuantas semanas en el viejo Hospital de Clínicas de la avenida Córdoba, ya demolido. Un día de esos entró a la sala 6 y fue destinado a una cama contigua a la nuestra un nuevo paciente, era Osvaldo Leone. Allí apareció muy pronto su esposa, quien nos confesó ser 'Malena, la del tango'; se trataba, aclaremos, de Josefa Amato, quien en 1941 cantaba con el nombre de Gloria Argentina, seudónimo que no le convencía a don Alberto Vacarezza ni le gustaba a Homero. Una noche, o trasnoche, después de la función, Manzi le dijo: *Mire, póngase Malena. Yo voy a hacer un tango al que le pondré ese nombre.* Tiempo después, ya terminado el contrato de Gloria Argentina, la cantante salió de gira y en Rosario empezó a usar el nuevo apelativo".[135]

También se dijo en su momento que la destinataria de *Malena* era una ignota corista del teatro Maipo que de tanto en tanto entonaba tangos. Pero existe una versión que entre todas completa la imagen: Nelly Omar asegura que Manzi le contó que una noche estando de viaje (ella sostiene que se trataba de un lugar llamado "El Patio", en la ciudad de México) escuchó cantar a una mujer cuyo tipo físico, gestos y timbre de voz se asemejaban a los suyos. Que Francisco Petrone, que lo acompañaba, le dijo: "¿A quién te hace acordar?". Y Manzi respondió sin dudar: "A Nelly".[136] Y sobre esa base, pensando en

---

134. José Gobello, "El tango: una actitud vital frente al escapismo de la nueva ola", en revista *Qué*, Buenos Aires, 17 de marzo de 1964.

135. Pruebas de página en archivo Fermín Chávez.

136. Entrevista del autor con Nelly Omar, julio de 2000.

la cantante, habría escrito las estrofas de esa *Malena con voz de sombra.* Versión que parece la más creíble (salvo el hecho de que haya sido en México) entre las muchas leyendas surgidas a lo largo del tiempo. Cualquiera que escuche un disco de Nelly Omar, cuya permanencia artística se mantuvo a lo largo de los años, más allá de largas temporadas de silencio debidas a causas políticas, advertirá que esa hipótesis puede resultar la más cercana a la realidad, teniendo en cuenta su tipo de voz y el ocultamiento de la relación Manzi-Omar, que por diversos motivos (familiares y de discreción) perduró —como se narra en otra parte del libro— incluso después de la muerte del poeta.

El 8 de enero de 1942, Troilo grabó *Malena* cantado por Francisco Fiorentino. Rápidamente, el tema se convirtió en éxito y con los años se transformó en una de las más recordadas y reiteradas creaciones del cantor, un clásico. Vale recordar que a pesar del éxito, y como siempre ha ocurrido a lo largo de la biografía del tango cada vez que aparece una novedad, los más ortodoxos tradicionalistas tomaron las metáforas de Manzi con reservas y rechinando los dientes, cuando no con directo rechazo.

No es una novedad sostener que con *Malena* el tango ingresa en una nueva etapa. La formación de Manzi, como más tarde la de Homero Expósito, Cátulo Castillo y más cerca Horacio Ferrer, les permitió incursionar en metáforas, que hacia los años cuarenta reconocían un linaje entroncado en Federico García Lorca, Pablo Neruda, los surrealistas franceses y el martinfierrismo nativo. Manzi aporta la imagen sorpresiva, la comparación inesperada, para lo cual busca palabras no habituadas a estar en contacto, vocablos que al tocarse producen una descarga y dislocan los cauces esperados produciendo nuevos reflejos capaces de impulsar el surgimiento de viejos recuerdos en la mente de quien escucha. Dicho de otra manera, Manzi aporta poesía.

Hasta ese momento el tango (salvo excepciones, o golpes deslumbrantes, por ejemplo el notable *como con bronca y junando / de rabo de ojo a un costado,* que culmina en la insuperada

imagen lunfarda de *campaneando un cacho 'e sol en la vedera)*[137] el tango había sido siempre directo en sus descripciones y tímido para la utilización de metáforas novedosas. A partir de *Malena* se abrió una puerta que permitió el ingreso de aires renovadores.

Además de informar al oyente que *Malena* es insuperable, los versos condensan las características, motivaciones y sentimientos de la protagonista al decir:

Malena canta el tango como ninguna
y en cada verso pone su corazón.
A yuyo del suburbio su voz perfuma.
Malena tiene pena de bandoneón.
Tal vez allá en la infancia su voz de alondra
tomó ese tono oscuro de callejón.
O acaso aquel romance que solo nombra
cuando se pone triste con el alcohol.
Malena canta el tango con voz de sombra.
Malena tiene pena de bandoneón.
....
Tus ojos son oscuros como el olvido,
tus labios, apretados como el rencor,
tus manos, dos palomas que sienten frío,
tus venas tienen sangre de bandoneón.
Tus tangos son criatura abandonadas
que cruzan por el barro del callejón,
cuando todas las puertas están cerradas
y ladran los fantasmas de la canción.
Malena canta el tango con voz quebrada,
Malena tiene pena de bandoneón.

En casi seis décadas de existencia, el tango ha conocido numerosísimos registros discográficos y varios de los mayores

137. "El ciruja", tango con letra de Alfredo Marino y música de Ernesto de la Cruz, estrenado en el Café El Nacional el 12 de agosto de 1926.

intérpretes de la música de Buenos Aires han prestado su voz para contar la historia de la mítica cantante; desde los mencionados Juan Carlos Miranda, Francisco Fiorentino y Azucena Maizani, hasta Edmundo Rivero, Roberto Goyeneche, Susana Rinaldi y Roberto Rufino, entre muchos otros.

Para Manzi, el período que se analiza en este capítulo es de una actividad febril: como se recordará, hace periodismo, escribe *sketchs* y glosas radiotelefónicas, es coguionista de numerosos filmes y estrena junto a Petit de Murat la pieza teatral *La novia de arena*, que narra el drama de Elisa Brown, hija del prócer Guillermo Brown, que ante la muerte de su novio en una batalla que tuvo lugar en el Río de la Plata, durante la guerra con el Brasil, se vistió con su traje de novia (pensaba casarse en pocas semanas, al término de la contienda) y se internó en las aguas donde su amado había perdido la vida.

La novia de arena fue estrenada el 7 de marzo de 1945, en el lamentable y tramposamente desaparecido teatro Odeón de Buenos Aires, ubicado en Esmeralda al llegar a Corrientes. Delia Garcés encarnó el papel de Elisa y Orestes Caviglia el del almirante Brown. Completaban el elenco Enrique Diosdado, Milagros de la Vega, Margarita Corona, Alita Román y Domingo Sapelli. Un grupo de actores de la primera línea dramática de aquellos días.[138]

La obra recibió los elogios de poetas como Vicente Barbieri y Carlos Mastronardi. Este último señaló: "Las alucinaciones y los sueños, tan pródigos en variantes literarias desde la juventud de Alain Fournier y la madurez de Giraudoux, gravitan con inquieto poderío sobre la heroína de *La novia de arena*, Elisa, que con ayuda de Shakespeare puede ser definida como la Ofelia del Riachuelo". Y señala más adelante: "Este considerable drama se inscribe en esa nueva proyección teatral que rebasa los preconceptos del realismo escénico y que

138. Ulises Petit de Murat y Homero Manzi, *La novia de arena* , El Quijote, colección Las dos carátulas, prólogo de Vicente Barbieri, Buenos Aires, 1945.

no intenta persuadir mediante la reproducción facsimilar del mundo externo". Mientras Barbieri agrega: "Efectivamente, la obra no hace concesiones al gran público, que no es sino una expresión ficticia con que los explotadores del mal teatro pretenden seguir intoxicando a los espectadores de todos los tiempos. *La novia de arena*, sin declinaciones de esa naturaleza es, sin embargo, una pieza que llamaríamos espectáculo popular: un romance de amor y muerte, la figura de un marino romántico, la lucha en el mar, etcétera, dan a la pieza la accesibilidad que, no sabría decir por qué, se exige a toda representación abierta al público".[139]

Pero como se ha señalado, el período es extremadamente rico en canciones (Manzi registró ochenta y cinco, lo cual hace un promedio de más de catorce letras por año). Pero no se trata sólo de un problema de cantidad, sino también de que en ese lapso escribe algunos de sus poemas más perdurables: a partir de esta época sus tangos se hacen más profundos, tratan de experiencias más vívidas (quizá porque como expresó en la contratapa de la partitura de *Barrio de tango*: *Los temas de mis canciones son siempre recuerdos personales. Me resulta difícil escribir fantasiosamente, no tengo ese don)* y prácticamente abandona la temática circunstancial a la que lo habían obligado los argumentos de las películas filmadas con anterioridad a la creación de Artistas Argentinos Asociados.

En este lapso creativo se destacan —entre otras— *¡Tango!* y *Ronda de ases*, por la novedad técnica que implica la recurrencia a la enumeración, que si bien en los versos de tango puede resultar heredera de *Sobre el pucho*,[140] en la historia de la literatura proviene de más lejos. Según anota Leo Spitzer en su recurrido *La enumeración caótica en la poesía moderna*, el método reconoce antecedentes en Walt Whitman, en Rainer María Rilke, y más cerca en el *Canto a la Argentina*, que en 1910

139. Ulises Petit de Murat y Homero Manzi, ibíd., p. 11.

140. Jorge Bossio y José Gobello, ibíd., p. 142.

publicó el nicaragüense Rubén Darío, en homenaje al Centenario de la Revolución de Mayo.[141]

Manzi lleva la técnica enumerativa a su máxima expresión en los dos tangos mencionados: *¡Tango!*, de 1942 (registrado como *¡Voz de tango!*) y *Ronda de ases* de 1943. En el primero, pinta sintéticamente un paisaje de barrio y una colección de situaciones y elementos característicos que hacen al ambiente, al clima y a la temática de la música de Buenos Aires con sólo inventariarlos. El recurso le permite acumular en un solo texto un conjunto, que de otra manera sería imposible de reunir en el ceñido espacio de tres minutos que acota la duración media de un tango:

Farol de esquina, ronda y llamada.
Lengue y piropo, danza y canción.
Truco, codillo, barro y cortada,
piba y glicina, fueye y malvón.

Café de barrio, dato y palmera,
negra y caricia, noche y portón.
Chisme de vieja, calle Las Heras,
pilchas, silencio, quinta edición.
....
Percal y horario, ropa y costura,
pena de agosto, tardes sin sol.
Luto de otoño, pan de amargura,
flores, recuerdos, mármol, dolor.

Gorrión cansado, jaula y miseria,
pena y agosto, tardes de sol.
Luces del centro, trajes de seda,
fama y prontuario, plata y amor.

141. Leo Spitzer, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1945.

El método se repitió al año siguiente en *Ronda de ases*, para ser utilizado como característica de una audición radial del mismo nombre, que ese mismo año fue entonado en el filme *Eclipse de sol*, dirigido por Luis Saslavsky, con la interpretación de Libertad Lamarque y Georges Rigaud, sobre libro de Enrique García Velloso, adaptado por Manzi. El tema se popularizó en la versión de la orquesta de Osvaldo Fresedo (autor de la música) que realizó una notable creación:

Tinglado de barrio, farol de arrabal,
aplauso de esquina, telón de almacén.
Los tangos de Pacho, de Greco y Bazán.
El fueye de Arolas sangrando un querer.
La voz de Gabino payando en un vals
y el eco compadre de Carlos Gardel.
....
Voces viejas que renacen
en la paz del corralón
y en la sombra de la higuera
y en el yuyo del zanjón.
....
Llegó de Chiclana la piba del sur
y aquella Griseta llegó de París.
Cruzaron el tango bichitos de luz,
fracasos de seda, muñecas de spleen.

Contursi les dijo Mireya y Esther.
González Castillo: Manón y Mimí.

Para ese mismo filme, en colaboración con Cátulo Castillo y música de Pedro Maffia, Manzi escribió otro tema evocativo: *Cornetín*, donde intenta recuperar la imagen de los conductores de los tranvías a caballo, a los que Borges ya les había dedicado un nostálgico fragmento en su biografía *Evaristo Carriego*. La escena transcurre en un teatro cuya escenografía muestra un vehículo de utilería, mientras Libertad Lamarque, vestida a la usanza de los años noventa del siglo XIX canta:

¡Tarí... Tarí...!
Lo apelan Roque Barullo,
conductor del Nacional...

Con su tranway,
sin cuarta ni cinchón,
sabe cruzar el barrancón de Cuyo...
El cornetín
colgado de un piolín
y en el ojal, un medallón de yuyo...

¡Tarí... Tarí...!
Y el cuerno listo al arrullo,
si hay percal en un zaguán...
....
Trota la yunta paloma
chapaleando en un barrial...
¡Talán... Tilín...!
Resuena el campanín
del mayoral, picando en son de broma...
Y el cornetín,
castiga sin parar,
para pasar sin papelón la loma...
¡Tarí ... Tarí...!
Que a lo mejor se le asoma
cualquier moza de un portal...
....

Cornetín obtuvo notable popularidad, tanto en la versión de la Lamarque como, muy especialmente, en la de la orquesta de Carlos Di Sarli, con la voz de Roberto Rufino, quien volvió a grabarlo ya como solista en 1973. También se destaca la versión de Nelly Omar, acompañada por guitarras.

En *Mañana zarpa un barco* (1942), Manzi recurre al tema marinero, al puerto, que en la poesía argentina reconoce el antecedente de Héctor Pedro Blomberg y Raúl González Tuñón, y en el tango, la creación en alejandrinos de Enrique

Cadícamo: *Niebla del Riachuelo*, uno de los mejores poemas de la música de Buenos Aires. Con partitura de Lucio Demare, Homero describe el monólogo de un marino de regreso a la patria:

> *Riberas que no cambian tocamos al anclar.*
> *Cien puertos nos regalan la música el mar.*
> *Muchachas de ojos tristes nos vienen a esperar*
> *y el gusto de las copas parece siempre igual.*
> *Tan sólo aquí en tu puerto se alegra el corazón,*
> *Riachuelo donde sangra la voz del bandoneón.*
> *Bailemos hasta el eco del último compás*
> *mañana zarpa un barco, tal vez no vuelva más.*
> ....
> *Dos meses en un barco viajó mi corazón.*
> *Dos meses añorando la voz del bandoneón.*
> *El tango es puerto amigo donde ancla la ilusión.*
> *Al ritmo de su danza se hamaca la emoción.*
> *De noche, con la luna, soñando sobre el mar,*
> *el ritmo de las olas me miente su compás.*
> *Bailemos este tango, no quiero recordar.*
> *Mañana zarpa un barco, tal vez no vuelva más.*

También de 1943 —entre muchos— son los tangos *De barro*, *Mi taza de café*, *Ninguna*, *Recién*, *Torrente*, *Fuimos*, *Fruta amarga* y *Tal vez será mi alcohol* (que, como se verá más adelante, debería ser transformado, a causa de la censura, en *Tal vez será su voz*). En la totalidad el núcleo argumental se centra en el amor perdido, en la sensación del pasado irrecuperable y en cierta sensación de culpa, o al menos de responsabilidad por la pérdida. Existe también un clima de balance vital que coloca al autor en una suerte de pausa tras la separación para mirar hacia atrás e indagar el tiempo perdido y anotar la tristeza que produce esa visión. En *De barro* (sobre música de Sebastián Piana) el protagonista confiesa:

Estoy mirando mi vida
en el cristal de un charquito
y pasan mientras medito
las horas perdidas
los sueños marchitos.

Y están tus ojos queridos
en el espejo de barro,
fantasma de mi cigarro,
reproche y olvido,
condena y perdón.
....
Vuelven tus ojos lejanos
con el llanto de aquel día.
Pensar que puse en tus manos
una culpa que era mía.
....
Así midiendo tu pena,
noches y noches consumo
buscando ver en el humo
del pucho que fumo
tu imagen serena.

Y al encontrarte perdida
entre cigarro y cigarro,
sé que fue todo de barro;
de barro mi vida,
de barro mi amor.

Piana terminó la partitura el 9 de abril de 1943 y en pocos días, el 2 de junio, lo grabó la orquesta de Aníbal Troilo, con la voz de Fiorentino.

Mi taza de café, con música de Alfredo Malerba, grabado por su esposa, Libertad Lamarque, en ese mismo año. resulta una continuidad temática, fruto de un similar estado de ánimo:

La tarde está muriendo detrás de la vidriera
y pienso mientras tomo mi taza de café.
Desfilan los recuerdos, los triunfos y las penas
las luces y las sombras del tiempo que se fue.
La calle está vacía igual que mi destino.
Amigos y cariños, barajas del ayer
Fantasmas de mi vida, mentiras del camino
que evoco mientras tomo mi taza de café.

....

El viento de la tarde revuelve la cortina.
La mano del recuerdo me aprieta el corazón.
La pena del otoño agranda la neblina:
se cuela por la hendija de mi desolación.
Inútil pesimismo, deseo de estar triste.
Manía de andar siempre pensando en el ayer.
Fantasmas del pasado que vuelven y que insisten
cuando en las tardes tomo mi taza de café.

Meses antes, en 1942, con música de Raúl Fernández Siro, Manzi había escrito otra canción de notable perdurabilidad: *Ninguna*. Los versos fueron entonados por los registros más disímiles, desde la primera grabación de Azucena Maizani en 1942 o la de Ángel D'Agostino con Ángel Vargas del mismo año, pasando por una impecable versión de Alberto Castillo de 1948, la de Troilo con Roberto Rufino, la de Rufino como solista, y las memorables interpretaciones de Roberto Goyeneche, Edmundo Rivero y Susana Rinaldi:

Esta puerta se abrió para tu paso.
Este piano tembló con tu canción.
Esta mesa, este espejo y estos cuadros
guardan ecos del eco de tu voz.
Es tan triste vivir entre recuerdos...
Cansa tanto escuchar ese rumor
de la lluvia sutil que llora el tiempo
sobre aquello que quiso el corazón...

Cuando quiero alejarme del pasado,
es inútil... me dice el corazón.
Ese piano, esa mesa y esos cuadros
guardan ecos del eco de tu voz.
En un álbum azul están los versos
que tu ausencia cubrió de soledad.
Es la triste ceniza del recuerdo,
nada más que ceniza, nada más.

No habrá ninguna igual. No habrá ninguna.
Ninguna con tu piel ni con tu voz.
Tu piel, magnolia que mojó la luna.
Tu voz, murmullo que entibió el amor.
....

El texto, pese a ciertos desbordes, como *Tu piel, magnolia que mojó la luna,* conserva un aire de añejo pasado, como la mención del anacrónico *álbum azul,* de ribetes decimonónicos, donde se conservan versos cuya sentimentalidad, se adivina, tal vez haya contribuido a su éxito en un momento en que la ciudad se transformaba, mientras el mundo sufría las penurias de la segunda guerra mundial. Hoy *Ninguna* se encuentra integrado al patrimonio, al imaginario colectivo de los argentinos, y es un ejemplo de aquellas obras que una sociedad adopta —sin imposiciones publicitarias— como parte de su inventario secreto.

En *Torrente,* con música de Hugo Gutiérrez, escrito en 1944 y grabado el 6 de octubre de ese año en versión de Aníbal Troilo con la voz de Alberto Marino, Manzi reitera el argumento de la culpabilidad:

Solloza mi ansiedad...
También mi soledad
quisiera llorar cobardemente.
Angustia de jugar y de repente,
sin querer,
perder el corazón en el torrente.
Se queja nuestro ayer...

Se queja con un tono de abandono
que recuerda con dolor
la noche del adiós...
la noche que encendimos de reproches
y el amor pasó.

Del período analizado en este capítulo se excluyen deliberadamente tangos como *Fuimos* y *Fruta amarga*, por integrar el capítulo destinado a la relación sentimental de Manzi con Nelly Omar.

De Yrigoyen a Perón

El 4 de junio de 1943, el mismo día en que el Partido Demócrata Nacional (Conservador), con el patrocinio indisimulado del presidente Ramón Castillo, había planeado anunciar la candidatura presidencial del empresario y dirigente salteño Robustiano Patrón Costas, se produjo un hecho que por sus consecuencias posteriores lo convertiría en una fecha trascendental en la historia del país: el levantamiento militar organizado por el GOU (Grupo de Oficiales Unidos), entre cuyas cabezas se encontraba el coronel Juan Domingo Perón.

Un historiador radical, Gabriel del Mazo, sostuvo que el plan del GOU podía resumirse en tres puntos: mantenimiento de la neutralidad argentina de tono antinorteamericano en la guerra; oposición a la candidatura de Patrón Costas y oposición a que el radicalismo llegase al poder.[142]

Sin embargo, este tercer punto resulta por lo menos discutible: nada hace suponer que no se intentara reiterar experiencias comiciales anteriores, e incluso puede afirmarse que varios sectores del radicalismo vieron con simpatía o alivio, o al menos alentaron expectativas, ante un gobierno de facto

---

142. Gabriel Del Mazo, *El Radicalismo*, Gure, Buenos Aires, 1957, tomo III, p. 32.

que acababa con trece años de autoritarismo, ilegalidad, fraude y escandalosos negociados, algunos de los cuales habían sacudido la cúpula del propio partido. Personalidades que respondían al dirigente radical cordobés Amadeo Sabattini se manifestaron de hecho (aceptando cargos oficiales) en el nuevo gobierno; y por último, los ya reducidos integrantes del grupo FORJA intuyeron que el régimen militar podía resultar una óptima oportunidad de retomar las consignas yrigoyenistas, derrotadas el 6 de septiembre de 1930.

En las últimas horas del mismo 4 de junio, la Junta Ejecutiva Nacional de FORJA, con la firma de su presidente, Arturo Jauretche, hacía conocer un comunicado en el que manifestaba: "En presencia de los acontecimientos a los que asiste el país, FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina) considera imperioso puntualizar ante el pueblo y ante las nuevas autoridades que rigen los destinos nacionales, la naturaleza de su posición traducida en las siguientes demandas:

"1º El derrocamiento del régimen constituye una etapa primera de toda política de reconstrucción de la nacionalidad y de expresión auténtica de soberanía.

"2º La implantación de un sistema moral que rija el desenvolvimiento institucional del país y fije la conducta de sus hombres y dirigentes, es principio esencial en el que debe asentarse toda la posibilidad de creación nacional basada en el genio propio de nuestro pueblo y sus anhelos de emancipación económica y justicia social.

"3º La imposición progresiva y armónica de un programa de emancipación económica, política y cultural de un país es demanda sustancial del pueblo para la afirmación de su personalidad histórica y para la participación igualitaria de la Nación Argentina en el libre juego de las relaciones internacionales.

"En virtud de tales demandas, FORJA declara que contempla con serenidad no exenta de esperanzas la constitución de las nuevas autoridades nacionales, en cuanto las mismas surgen de un movimiento que derroca al 'régimen' y han

adquirido compromiso de reparar la disolución moral en la que se debatía nuestra política y de crear un sistema basado en normas éticas y en claros principios de responsabilidad y soberanía".

Por último, a fines de 1943, Jauretche remarcaba: "Para comprender las causas que generaron el movimiento del 4 de junio es preciso remontarse a los orígenes de FORJA. ¿Qué hemos señalado entonces? ¿Cuál ha sido la temática permanente de nuestra acción? Aún antes de la fundación de FORJA lo dijimos: cuando en el manifiesto de los 'Radicales Fuertes' nos dirigimos a la Convención Nacional en enero de 1933 advirtiéndole que el levantamiento de la abstención proyectado tenía por objetivo la destrucción de las fuerzas de resistencia del pueblo al régimen con la destrucción de los valores morales e ideológicos del radicalismo, que se preparaban por el camino del sometimiento al sistema imperante.

"El golpe militar se ha hecho necesario por la inoperancia de las fuerzas civiles. Ni más ni menos. Lo que ha llevado al ejército al poder no ha sido tanto la incapacidad de quienes gobernaban como la incapacidad de los partidos opositores para desalojarlo y sustituirlo con un orden propio. Y es falencia de las fuerzas civiles, no es falencia de los partiditos más o menos municipales que medran en algunas representaciones, sino de la UCR transformada por obra de sus dirigentes en un partido a imagen de aquellos, con sus mismos vicios y con carencia de sentido nacional permanente. Sencillamente el ejército no ha sabido hacerlo y tomándolo no hubiera sabido qué hacer con él, como fuerza argentina. Como agrupación extranjerizada y venalizada ya sabemos qué hubiera hecho".

Homero Manzi, que había sido de los primeros en irse del radicalismo a fines de 1937, aunque retornó al redil algún tiempo más tarde, se sintió tironeado entre quienes —como la mayoría de sus viejos amigos de FORJA— miraban con simpatía al movimiento militar, y algunos de sus correligionarios, que veían en el gobierno de facto sólo la mano de los intereses pronazis en la política argentina. Las relaciones cinematográficas de Manzi: Ulyses Petit de Murat, Francisco Petrone, Lucas

Demare, Libertad Lamarque, tomarían el camino de la oposición —y algunos directamente del exilio— mientras la mayoría de sus relaciones vinculadas al tango, como Enrique Santos Discépolo, Aníbal Troilo, Cátulo Castillo, Hugo del Carril, Nelly Omar, Sabina Olmos, no habrían de ocultar su afinidad con el gobierno nacido de las elecciones de febrero de 1946, cuya fórmula encabezaban Juan Domingo Perón y un veterano dirigente radical antipersonalista de Corrientes: Hortensio Jazmín Quijano.

Pero lo más probable es que al menos en los primeros tiempos de la revolución, Manzi haya mirado el movimiento del 4 de junio con cierta expectativa, la misma que albergaban sus antiguos compañeros de FORJA. Sin embargo, como se puede desprender de uno de sus textos *(¡No quiere oír tangos reos, el director del Correo...!)*, seguramente lo incomodó el crecimiento de los grupos ultramontanos que se encaramaron en varios puestos de la administración pública.

En el mismo mes de junio, la Dirección de Correos y Telecomunicaciones dictó una norma que no hacía otra cosa que poner en estricta vigencia una resolución del año 1938, por la que "en busca de la pureza el idioma" se prohibía propalar por radiodifusión palabras de origen popular o lunfardo. La disposición, firmada por el teniente coronel Aníbal Francisco Imbert, tuvo una larga andadura. No se superó, —según narra la leyenda— después de una entrevista con el presidente Perón, aunque se alivió, y por disposición presidencial, en 1949 se levantó la censura sobre veinticinco letras.

Pero la prohibición —sobre la cual no corresponde extenderse aquí— provocó en Manzi un texto irónico que fue publicado por esos días y que merece ser publicado íntegramente:[143]

¡No quiere oír tangos reos el director del Correo...!

---

143. Recorte sin fecha. Archivo de Acho Manzi.

—Cortina para Teatro de Revistas.

Animador:	*¡L.T. 10 Radio Soda...!* *Transmite la audiencia can.* *Oirán un tango de moda.* *Lo canta, Sofía Bozán.*
Sofía:	*¡Salute! Soy la fulana* *que éste anunció con gran rango.* *Cantaré un tango macana,* *de dos cosos, Manzi y Piana.* *Se llama "Broncas del fango"*
Animador:	*Un momento... ¡por favor!* *(Hace que desconecta el micrófono)* *Usted nos manda a la ruina.* *¿No sabe que el Director* *del Correo está que trina* *y nombró una comisión* *para cerrar la estación* *que no cante letras finas?*
Sofía:	*Entonces al del buzón* *le ha cachado un berretín* *que lo tiene listo, hermano...!* *¿O piensa que soy Ramón* *que cantaba Amor Pagano* *disfrazado de Arlequín?* *¿Ese coso no interpreta* *Lo que es el carancuntán...?*
Animador:	*La orden es clara y escueta* *Los que no acatan se van...*
Sofía:	*¡Que yo cante a lo Shusheta* *y tan luego en un gotán...?* *Pero che; yo soy Larreta* *o soy la gaucha Bozán.*

Animador: *Entone un tango decente*
y cumpla con el Correo.

Sofía: *Mis tangos son propiamente,*
pero propiamente reos.

Animador: *Él quiere un tango de escuela*
que tenga varios preclaros.

Sofía: *¡Ya sé! Que Calixto Oyuela*
colabore con Canaro...

Animador: *Hay que cumplir el decreto*
Hay que entrar o reventar.

Sofía: *Dame un consejo concreto*
¿Cómo tengo que cantar?

Animador: *Cambia... altera... disimula*
En vez de gil, di pelmazo.
Y di asno en vez de mula,
Y en vez de matón ¡Hombrazo!
En cambio de mina... ¡niña!
En lugar de araca... ¡Eureka!
En cambio de bronca... ¡riña!
En vez de secante... ¡Eka!
Ya ves que sin gran dolor,
todo se arregla, Sofía...

Sofía: *¿Y aquí en vez de escorchador...?*

Animador: *Allí... decí Sintonía.*

Sofía: *Bueno... basta... conectad...*
¡Que ya tengo lleno el carro...!
"Radiólogos escuchad"
"un tango rudo y bizarro"

> *"Se llama* Riñas del barro
> *"Lo canta Lily Bozán...!*

También a causa de las exigencias de la censura, en unos pocos minutos y sentado a la mesa de un bar, Manzi debió transformar la letra y el título original de *Tal vez será su voz*, que inicialmente se denominaba *Tal vez será mi alcohol*. La prohibición fue tan estricta que —como ocurre siempre con las disposiciones de este tipo— llegó a caer en el ridículo. Manzi no sólo debió transformar el título, sino evitar que la letra hablara de una mujer de cabaré. En lugar de *Las sombras que a la pista trajo el tango* de la primitiva versión, la autorizada señalaba: *las sombras que esta noche trajo el tango*. El original expresaba: *¿Qué voz sentimental / cansada de vivir/ se ha puesto a sollozar así?;* la permitida: *¿Qué voz sentimental / cansada de sufrir?...* Como puede advertirse, el personaje podía sufrir, pero nunca estar cansada de vivir. También se prohibió la estrofa:

> *Como vos era pálida y lejana.*
> *Negro el pelo, los ojos verde gris.*
> *Y era también su boca*
> *entre la luz del alba*
> *una triste flor de carmín...*

Mientras que la versión debidamente corregida expresa:

> *Era triste, era pálida y lejana,*
> *negro el pelo, los ojos verde gris.*
> *Y eran también sus labios*
> *al sol de la mañana,*
> *una triste flor de carmín.*

La transformación *de luz del alba* en *sol de la mañana* era la manera de eludir la mención de que se trataba de una muchacha que trabajaba hasta la madrugada en un cabaré. No sería la última vez que la censura nativa mutilaría o prohibiría obras artísticas: la actitud hipócrita cuyo apotegma

tácito es "lo que no se ve (o aquello de lo que no se habla) no existe", tuvo diferentes adeptos a lo largo de la sufrida historia nacional.

Pocos meses después de la instalación del gobierno militar, el 15 de enero de 1944, a las veinte y cuarenta y cinco, un terremoto destruyó la ciudad cuyana de San Juan. En pocos minutos, el noventa por ciento de los edificios se derrumbaron o quedaron grave e irrecuperablemente dañados. Nunca se sabría el número exacto de víctimas, pero los cálculos más aceptados indicaron más de siete mil muertos y doce mil heridos.

El entonces secretario de Trabajo y Previsión, coronel Perón, organizó inmediatamente un movimiento de solidaridad, y el Gobierno Nacional votó diez millones de pesos para ayudar a las víctimas de la catástrofe. También se organizaron actos multitudinarios, entre ellos uno que aunque fue imperceptible para los testigos, alcanzó una enorme trascendencia en la historia argentina y en el que, por un hecho casual, Manzi tuvo una participación protagónica. Narra Fermín Chávez: "La noche de ese 22 de enero, poco después de las 22.30, llegaron al recinto del Luna Park el presidente Ramírez y el coronel Perón, según las crónicas de la época. Junto al secretario de Trabajo y Previsión y a Imbert habían quedado dos asientos vacíos. Esto es muy extraño, si no pensamos que fueron dejados así ex profeso. De todos modos, Arturo Jauretche sostuvo haberle oído relatar a Homero Manzi detalles sobre la forma como Evita y una amiga suya pudieron ingresar al recinto con su intervención. Y Manzi las hizo pasar. Subieron la escalerita del escenario y allí fueron presentadas a Perón, que estaba con Imbert. Perón se quedó con la otra e Imbert con Eva y se pusieron a conversar animadamente. Al finalizar el festival, los artistas pensaban agasajar a Perón, pero él llamó a Manzi y le dijo: 'Dígales a los muchachos que me perdonen pero nos vamos a ir a comer con estas chicas. Que me disculpen, les ahorramos la copa'.

"Un primo hermano de Manzi, Arnaldo Manzione, operador del Noticiero Panamericano esa noche y testigo del

ingreso, expresa que Evita Duarte y Rita Molina (tal era su amiga) le rogaron que las hiciese pasar: 'Me pidieron que les hiciera franquear la entrada, pero no podía; no me hicieron caso los cuidadores. Entonces le pedí a Homero Manzi, mi primo, que también se encontraba ahí, a ver si él con más autoridad conseguía la entrada para estas dos figuras artísticas; entonces fue que Evita al entrar le dijo a Homero: '— Manzi, qué lleno está ¿dónde nos sentamos?' Y Homero les señaló: '— Miren, en esas dos butacas que están allá, en el centro, son las únicas que están vacías'. En una estaba el coronel Perón y en otra estaba Imbert. No sé como hizo Evita que llegó hasta ahí junto con Rita Molina. Evita se sentó al lado del coronel Perón y Rita Molina al lado de ella".[144] Chávez sostiene que resulta factible que Perón hubiese conocido a Evita ya el día antes, debido a que el 21 de enero el futuro presidente tuvo una entrevista con artistas del teatro, el cine y la radiotelefonía.

Sin embargo, durante los próximos meses e incluso durante la campaña presidencial de 1946, Homero Manzi continuaba militando en la UCR y —en contradicción con sus posturas frente al alvearismo— ni siquiera se alejó cuando el comando Unionista dispuso la formación de la Unión Democrática; de donde podía provenir cierta dosis de resentimiento que mostró Arturo Jauretche en algunas de las entrevistas que le efectué en los años sesenta, al consultarlo sobre sus relaciones con Manzi para mi anterior volumen sobre el poeta.[145] "Homero nunca se atrevió a hacerse peronista", me dijo entonces el autor de *El medio pelo en la sociedad argentina*.

Luis C. Alén Lascano puntualiza: "Su yrigoyenismo no podía tener afinidades con los Tamborini-Mosca de las directivas encaramadas en el partido. (...) Homero aparece a ratos perdidos; habla en un acto en Plaza Flores organizado por amigos

144. Fermín Chávez, *Eva Perón en la historia*, Oriente, Buenos Aires, 1986, tomo I, p. 48.

145. Homero Manzi, *Antología* (Selección y prólogo de Horacio Salas), Brújula, Buenos Aires, 1968, p. 31.

intransigentes de la 5ª, junto a González Zimmerman y Elpidio González después del triunfo de Perón. Pero sus mejores amigos están (después de la asunción presidencial de Perón el 4 de junio de 1946) del otro lado: José C. Barro es ministro de Industria y Comercio; Jauretche, presidente del Banco de la provincia de Buenos Aires; Héctor Maya, gobernador de Entre Ríos. Y hasta su hermano Luis ha adherido al peronismo y actúa como candidato a diputado nacional de Santiago del Estero. La brillante generación de FORJA, en su mayoría se ha plegado al nuevo movimiento ahora triunfante: Scalabrini Ortiz, García Mellid, Oscar Correa, Capelli, López Francés, etcétera".[146]

Sin embargo, Manzi aún mantenía sus lazos con la UCR. En su archivo se encuentra, de aquellos primeros días de 1946, un recibo del 14 de marzo por la suma de doscientos cincuenta pesos, por su suscripción de acciones de la sociedad anónima en formación, LISA, con domicilio en Sarmiento 559, 4to piso, donde funcionaba el diario de la mañana *La Imprenta (Tribuna del Pueblo)*, del cual salieron unos pocos números, fundado por un grupo de la Intransigencia Radical en el que figuraban el teniente coronel (R) Atilio Cattáneo, jefe del frustrado levantamiento de 1932; Julio Correa; César Coronel; Juan Octavio Gauna; Raúl Barón Biza; Ricardo Balbín; Crisólogo Larralde; Reginaldo Manubens Calvet; Ricardo Honorio Pueyrredón. La mayoría de ellos eran integrantes del Movimiento de Intransigencia y Renovación, y serían importantes dirigentes del radicalismo en los años venideros y tenaces opositores al régimen peronista. Pero también es de destacar que con fecha del primero de junio (o sea tres días antes del ascenso al poder de Perón) Manzi envió un telegrama colacionado a *La Imprenta* ofreciendo la transferencia de sus acciones en la sociedad, con lo cual se desligaba del emprendimiento. Acaso porque sus simpatías políticas comenzaban a cambiar de destinatario.

---

146. Luis C. Alén Lascano, op. cit., p. 23.

Desde comienzos de 1941, en el radicalismo, grupos de jóvenes autodenominados *Revisionistas* bregaban por darle un nuevo cariz al partido. Reconocían —de forma rezagada respecto de FORJA— que la conducción nacional necesitaba una transformación. En enero de 1943 se llamó a una Asamblea Interprovincial que se congregó en vísperas de la Convención Nacional. Señala Gabriel Del Mazo: "La Asamblea resolvió propiciar la presentación comicial sin acuerdos (con otros partidos) y con un plan para evitar el fraude. El Comité Nacional debía ser autorizado para decretar eventualmente la abstención activa".[147]

En marzo del mismo año, el "Comité Yrigoyenista de Bahía Blanca" brindó una declaración de principios en la que mencionaba que el "desgarramiento interno" y la crisis que se arrastraba desde 1930 "gravitaban como un lápida sobre el desenvolvimiento institucional del país", y agregaba: "La crisis actual del partido proviene de haber abandonado la intransigencia", y completaba diciendo que el grupo deseaba "una diferenciación absoluta entre la Unión Cívica Radical y los partidos que apoyan, encubren o fomentan los gobiernos usurpadores del país, y desea la remoción de todos los dirigentes responsables de crear vinculaciones con los gobiernos espurios, con sucesivos engaños, en aventuras electorales donde se pisoteó la dignidad del pueblo".[148]

Luego le siguieron otras manifestaciones concordantes en el sentido de no presentar a elecciones una fórmula en la que el radicalismo se reuniese con otros partidos, que era la solución que propugnaba el "Unionismo"; hasta que en enero de 1945, la Junta reorganizadora de la Juventud Radical manifestaba: "Si es cierto que la era del fraude ha terminado (...) la juventud quiere un radicalismo que custodie la fuerza de las instituciones a cuyo través la soberanía del pueblo se manifiesta,

147. Gabriel Del Mazo, *El Radicalismo (Notas sobre su historia y doctrina 1922-1952)*, Raigal, Buenos Aires, 1955, p. 296.

148. Íd., ibíd., p. 297.

asegurando los beneficios y aceptando los sacrificios que impone la defensa de la libertad. Un Radicalismo limpio de traficantes y de personeros, libre de compromisos y de acuerdos con fuerzas extrañas a su ideal o a su conducta, reconstituido en la totalidad de los elementos morales que integran su personalidad histórica y orientado por conductores de manos limpias y viriles".[149]

El 2 de marzo de 1945, los dirigentes de la UCR que luego formarían la Unión Democrática (reunión de partidos encabezados por el Radicalismo Unionista, socialistas, comunistas y demócratas progresistas y apoyado luego, aunque sin integrar expresamente el frente, por el viejo Partido Conservador) lanzaron un manifiesto que pronto fue contestado por la constitución del Movimiento de Intransigencia y Renovación, del cual surgió la llamada "Declaración de Avellaneda", según la cual debería depurarse el radicalismo sobre una base posible: el restablecimiento de la doctrina radical y la convocatoria de los hombres que por su conducta pudieran servirla. En lo económico, sostenía que la economía no debe representar un fin en sí misma, sino un medio que permita alcanzar los ideales individuales y colectivos. Al respecto sostenía que la tierra debe ser para quien la trabaje y de beneficio nacional. Sostenía que la Universidad debía cumplir su función de acuerdo con los principios de organización de la Reforma Universitaria.

La Declaración terminaba afirmando la absoluta intransigencia frente a cuanto representara "la negación de los postulados de libertad y reparación moral, política, económica, cultural e internacional por los que lucha el radicalismo; oponiéndose a que la UCR concierte pactos o acuerdos electorales, ni participe en gobiernos que no hayan surgido de sus propias filas".[150]

149. Gabriel Del Mazo, ibíd., p. 297.

150. Id., ibíd., p. 303.

Adhirieron a la declaración nombres que ya eran o serían notorios en la política argentina: Amadeo Sabattini, Moisés Lebensohn, Arturo Frondizi, Ricardo Balbín, Crisólogo Larralde, Oscar Alende, Juan B. Fleitas, Federico Monjardín, Oscar López Serrot, Alejandro Gómez, Luis Mac Kay, Jorge Farías Gómez, Bernardino Horne, Roque Aragón, Aristóbulo Aráoz de Lamadrid, Atilio Cattáneo, Juan Octavio Gauna y los veteranos Elpidio González, Adolfo Güemes, Ricardo Rojas y Horacio Pueyrredón, entre otros.

Es seguro que Manzi sintió afinidades y hasta miró con simpatía este esfuerzo de algunos de sus antiguos correligionarios.

Pero también resulta indudable que una vez decidida la participación en la Unión Democrática, y más aún al enterarse de que la fórmula estaría integrada por dos destacados antipersonalistas, como el ex ministro del gobierno de Alvear, José Tamborini, secundado por Enrique Mosca, y de que éstos contaban con el apoyo explícito de los sectores conservadores, la desconfianza de Homero debe haber crecido.

Ya en años anteriores, los componentes de la fórmula de la Unión Democrática de 1946 (ostensiblemente avalada por el embajador de los Estados Unidos Spruille Braden, origen del lema "Braden o Perón", que sería decisivo en la campaña) habían sido repudiados por FORJA. Por su lado, los integrantes del Movimiento de Intransigencia y Renovación habían quedado descolocados, a causa de su timidez y su aceptación para formar parte de la Unión Democrática, con lo cual le habían dejado el campo libre a los capitostes del Unionismo, que al sumarse a los planteos conservadores condujeron a la UCR a la derrota.

Señala Félix Luna respecto de aquellas elecciones: "Los partidos tradicionales quedaron estupefactos con los resultados de las elecciones de febrero de 1946. Habían estado seguros de su triunfo, y ciertamente no anduvieron muy errados, porque Perón obtuvo la victoria con un margen mínimo. Pero la aplicación de la Ley Sáenz Peña con su rígido esquema de los dos tercios para la mayoría y el tercio restante

para la primera minoría, brindó a la fuerza triunfante no sólo la presidencia de la nación sino un amplio dominio de la Cámara de Diputados (...) Entregó al peronismo los gobiernos de trece de las catorce provincias, es decir la casi unanimidad de la Cámara de Senadores.

"El único partido opositor que, aunque malherido, salió de la ordalía comicial en condiciones de emprender su reconstrucción, fue el radicalismo (...) Los otros quedaron destrozados espiritual y políticamente.

"El Partido Demócrata Nacional (conservador) y la UCR Antipersonalista, integrantes de la Concordancia que entre 1932 y 1943 había gobernado el país con las presidencias de Justo, Ortiz y Castillo, ahora veían su representación reducida a tres bancas en diputados (dos conservadores y un antipersonalista) sobre 158 sillones, y dos en el Senado. El Partido Socialista, cuya presencia en el Congreso fue permanente desde 1912 y que en algún momento había llegado a disponer de una treintena de bancas en Diputados, ahora está ausente del hemiciclo. El Partido Demócrata Progresista había obtenido una sola banca. El Partido Comunista ninguna.

"Una masacre: esto fue, ni más ni menos, el comicio de 1946 para las fuerzas que durante tres décadas se habían disputado las preferencias del electorado argentino".[151]

Lo cierto es que la derrota puso a todo el Partido Radical en estado de asamblea y comenzaron a surgir grupos que manifestaban su profundo desacuerdo con la conducción que los había atado a la Unión Democrática.

El sector mayoritario de Intransigencia y Renovación, cuyos integrantes se sentían herederos directos del yrigoyenismo, fue el más crítico. Era una fracción que si bien se había colocado en los años treinta bajo la sombra del ex presidente Alvear, había sido en buena medida por temor a que una ruptura produjese la quiebra del viejo partido.

---

151. Félix Luna, *Perón y su tiempo, Tomo I, La Argentina era una fiesta*, Buenos Aires, 1985, p. 251.

En una nueva elección para renovar la Cámara de Diputados, realizada en varias provincias y en la Capital Federal el 7 de marzo de 1948, los candidatos peronistas arrasaron sin atenuantes. La frase, reiterada desde meses antes, acerca de que electorado simpatizante del radicalismo "se peronizaba", se había convertido en realidad. Parecía evidente que una parte sustantiva del partido le había brindado sus votos al partido gobernante.

La revista *Ahora* del 1 de abril de 1948 puntualizaba: "Lo cierto es que en este momento, el radicalismo que sobrevivió al 24 de febrero de 1946 está dividido en cuatro grandes sectores: En primer término el Movimiento Radical Revolucionario que dirige Jorge Farías Gómez (...) El segundo grupo, que actúa con el nombre genérico de "Revisionismo", está dirigido por el ex diputado nacional Eduardo Araujo (...) El tercer grupo está constituido por elementos de la intransigencia que durante muchos años lucharon contra el predominio de la fracción alvearista, y que de modo especial en la época inmediatamente anterior al 4 de junio de 1943 se caracterizaron por la franca adversión a la oligarquía y al imperialismo. Este grupo es presidido por el ex diputado y ex ministro de Entre Ríos, Dr. Bernardino C. Horne (*quien luego sería ministro de Perón).* (...) El cuarto grupo que actúa dentro del radicalismo, a su vez, está integrado por dos grupos. En primer término, el que dirige Julián Sancerni Giménez, que considera que para profesar o practicar una política coincidente con el general Perón, previamente debe obtener algunos beneficios del gobierno y el segundo grupo, de los ex intransigentes (Frondizi, López Serrot, Balbín, etcétera) que coincide ahora con el ala unionista del partido integrado por Santander, Yadarola, Rodríguez Araya, etcétera".

En los primeros días de diciembre de 1947, sin pedir autorización a las autoridades capitalinas de la UCR, todavía en manos del Unionismo, cuatro destacados afiliados radicales, entre los que se contaba Manzi, aceptaron una propuesta de la Presidencia de la República para entablar un diálogo con el grupo que capitaneaba Farías Gómez. La respuesta fue la

inmediata expulsión del partido de los participantes del encuentro; con ese motivo, el día 16 de dicho mes a las 19.30, Manzi pronunció desde los micrófonos de Radio Belgrano un contundente discurso que tituló *Tablas de sangre del Radicalismo.* La hora elegida, considerada pico de audiencia, estaba mostrando el apoyo oficialista que recibían el autor y su texto. Sostuvo Manzi en aquella oportunidad:

El viernes último, el Comité de la Capital de la Unión Cívica Radical resolvió expulsar del partido a los afiliados Jorge Farías Gómez, Martín Yrigoyen, Gabriel Kairuz y al que estas palabras pronuncia. La ejecución política de referencia se cumplió sin conservarse el menor estilo de proceso, por lo que merece la dura calificación de monstruosidad jurídica. Al parecer, toda la acusación consistió en que esos cuatro correligionarios habíamos visitado al Presidente de la República. Dejo de lado la ridícula valorización del delito, ya que será imposible conocer con precisión la norma partidaria que hayamos podido infringir con esa visita, y quiero solamente destacar el trámite vicioso que conformó ese urgente proceso dentro del cual fuimos juzgados sin citación para ratificación de pruebas y sin oportunidad de defensa. Vale decir que fuimos victimados por la mecánica de un procedimiento semibárbaro, reñido con las más elementales normas de derecho e indigno de una entidad cívica que pretende ser custodia, dentro del país y hasta en el mundo, de los atributos morales del hombre y de su libertad de opinión. Los mismos órganos de la dirección partidaria, tan celosos de la forma jurídica cuando la revolución del pueblo avienta a una Suprema Corte anacrónica y reaccionaria, tan apegados al respeto de los fueros humanos ante los fallos de algunos tribunales del mundo, en fin, tan ortodoxamente adheridos al derecho cuando entienden que ha sido violado por los demás, son los que, desde hace quince años, vienen consumando todo género de arbitrariedades con sus propios correligionarios, siendo una de sus últimas exteriorizaciones ésta que culminó con nuestra expulsión que, por improcedente e injusta, indigna aunque no asombra a quienes conocemos la intimidad del "modus operandi". No puede asombrar, pues sólo así, a golpes de violencia destinados a castigar el derecho de opinión radical, podrá seguir perpetuándose un comando

Corazón que practica.
La leyenda hipócrita de dormir a la izquierda.
Hecho con las estrías de cien muchachos locos.
Que sueñan con la paz.
Y que hacen la simbiosis
—pampeanamente rara—
de Yrigoyen y Marx



Reunión de reformistas en los días posteriores a su salida
de la cárcel en 1931. Aparecen, entre otros,
León Tourrés, presidente del Centro de Estudiantes de Medicina,
Guillermo Watson; Eduardo Howard y Florentino Sanguinetti.



Partitura de
Milonga sentimental
con música de
Sebastián Piana (1931).



Portada de la
Guía del Automovilista.



De izquierda a derecha: Casilda Iñiguez, Isabel Manzione, Sebastián Piana, Blanca Manzione, Acho, Adolfo Rossi, la popular cantante española Raquel Meller (madrina de Acho), José Martiánez, Hilda Manzione y Homero.

Con Azucena Maizani,
en los días en que la cantante entonó
el tango *Monte criollo* en la película
homónima (1935).



Cuarenta cartones pintados
Con los palos de ensueño, de engaño y de amor.
La vida en un mazo marcado,
Baraja los naipes la mano de Dios.



Póquer de ases: Homero, Cátulo Castillo, Sebastián Piana y Pedro Maffia.



Comisión Directiva de SADAIC en 1938. Homero aparece junto a Ciriaco Ortiz, César Vedani, Osvaldo Fresedo, Francisco García Giménez, José María Contursi, Francisco Canaro, Mario Benard, J. Fernández Blanco, Enrique Santos Discépolo y José Pécora.



En Mar del Plata con Antonio Martino.



En su despacho de la dirección de la revista Radiolandia.



En Río de Janeiro, la noche del estreno de *La guerra gaucha*.
A su izquierda, Ulyses Petit de Murat. Enfrente, Amelia Bence
y Francisco Petrone (1943).



(*Circa* 1943) Banquete en el Tabarís con la plana mayor del tango. Aparecen, entre otros: Homero Manzi, Enrique Santos Discépolo, Homero Expósito, Aníbal Troilo, José María Contursi, Francisco García Giménez, Cátulo Castillo, Pedro Láurenz, Osvaldo Sosa Cordero, Anselmo Aieta, Lucio Demare, Francisco Lomuto, Ciríaco Ortiz, Miguel Bucino, Adolfo R. Avilés, Pedro Maffia, Ángel D'Agostino, José Razzano y otra leyenda popular: el boxeador Luis Ángel Firpo.



En la casa de Mario Moreno *Cantinflas*, en la ciudad de México.
Arriba: Héctor Chupita Stamponi, "El Ché" Eduardo y Vicente Padula.
Segunda fila: Mario Benard, el dueño de casa y Homero Manzi.
Abajo: Antonio Guzmán, Enrique Santos Discépolo
y el actor Luis Aldás (1944).

Sur,
paredón y después,
Sur,
una luz de almacén...
Ya nunca me verás como me vieras
recostado en la vidriera
y esperándote...
Ya nunca alumbraré con las estrellas
nuestra marcha sin querellas
por las noches de Pompeya...
Las calles y la luna suburbana
y mi amor y tu ventana
todo ha muerto... Ya lo sé.



Homero, nuevamente retratado por Wilenski.



Con Francisco Canaro y los participantes
del congreso de la CISAC
(Confederación Internacional de Sociedades de Autores).
Visita a Eva Perón en la fundación
que lleva su nombre (1947).

Si. Prometo esperarte para que tú me alcances.
Y seamos los dos altos con sombrero.
Y ahora si te duermes tendrás al despertarte.
Una tarde. Una estrella, una calle y un trueno.



En familia, con su mujer
y su hijo (1947).



Encuentro de autores
con el presidente Juan Domingo Perón.



Hugo del Carril lo abraza a la salida del sanatorio,
después de su primera operación en
el Instituto del Diagnóstico.

El duende de tu son, ché bandoneón,
se apiada del dolor de los demás
y al estrujar tu fueye dormilón
se arrima al corazón que sufre más.
Esthercita y Mimí, como Ninón,
dejando sus destinos de percal,
vistieron al final mortajas de rayón,
al eco funeral de tu canción.

Bandoneón,
hoy es noche de fandango
y puedo confesarte la verdad,
copa a copa, pena a pena, tango a tango,
embalado en la locura
del alcohol y la amargura.
Bandoneón,
para qué nombrarla tanto,
no ves que está de olvido el corazón,
y ella vuelve noche a noche como un canto
en las gotas de tu llanto,
¡ché bandoneón!

antirradical y reaccionario. Pero debe indignar porque es dable pensar en lo que harían del país esos hombres si un día llegaran al poder, con sólo aplicar los procedimientos que vienen usando con el partido y con sus afiliados.

Pero no se trata de un grupo de legos que desconozcan las formas del derecho y a cuya ignorancia pueda imputarse el ejercicio de tanta tropelía, ya que son ellos, más o menos, los mismos que condujeron con sutiles pasos jurídicos el arduo trámite de defensa cuando ante ese comité fue elevada la acusación en contra de los representantes del pueblo de la capital que habían aprobado una famosa prolongación de contratos con cierta también famosa empresa de energía eléctrica. No es por ignorancia, no, que hemos sido decapitados. Todo lo contrario. Ha sido una aguda y perversa sabiduría la que nos condujo hacia el patíbulo con el evidente propósito de ahogar en nuestro clamor el clamor de los radicales, y de atemorizar en nuestro espíritu al espíritu del partido, cuya potenciación revolucionaria ellos conocen y ellos temen.

Falta, sin embargo, que aclaremos ante los radicales la sustancia del delito que se nos imputa. Es por ello que he resuelto hacer un alto en mis jornadas de hombre de trabajo para ocupar esta tribuna y hacer desde ella nuestra confesión y el análisis de los antecedentes que explican nuestra conducta.

El radicalismo cayó del gobierno por obra del 6 de septiembre, operación material que remató un proceso de agitación promovido por todas las fuerzas antirradicales y antirrevolucionarias del país, y encabezado por los radicales apóstatas que habían abandonado a Yrigoyen y al pueblo de Yrigoyen. Cuando las tropas salieron del cuartel ya había sido lanzado el manifiesto sedicioso de los "cuarenta y cuatro", entre los que figuraban —¡cuando no!— las firmas de los doctores Laurencena y Mosca. Consumado el hecho, por desinteligencias de reparto y de botín, esos mismos promotores se plegaron sobre la UCR, comenzando a efectuar la segunda parte del plan operativo, que consistió en desalojar del comando al elenco yrigoyenista y de la programática del partido al numen de la revolución.

Desde el éxito de ambas operaciones en adelante comienza la era del fraude, y mientras surgían para la Nación gobernantes al margen

de la voluntad popular, se entronizaban en el partido comandos al margen de la voluntad radical. Desde la trágica combinación de esas dos frustraciones, la Argentina comenzó a vivir un tramo de su historia que habrá de reconocerse para siempre como la etapa de la decadencia moral, dentro de la cual, a la entrega del patrimonio nacional y al proceso de inferiorización del hombre, se sumó el afianzamiento de una casta insensible a los desesperados reclamos de los humildes, de los probos y de los patriotas. ¿Qué hicieron los que hoy combaten sin cuartel a la revolución del pueblo, frente a aquella suprema traición? Levantar oportunamente la abstención revolucionaria y entrar en el camino electoralista para legalizar con la presencia de las insignias radicales la instrumentación del estatuto del coloniaje, entregador de nuestra soberanía económica y de la felicidad de los trabajadores argentinos. Francotiradores del radicalismo, agrupaciones espontáneas de la juventud, individualidades solitarias y puñados de patriotas estudiosos, en medio de la culpable indiferencia de todos los comandos, señalaron el siniestro connubio, sembrando desde las cárceles y mediante las persecuciones las semillas de la revolución reparadora que habían de germinar después de trece años de pesimismo y de angustia, cuando la revolución del 4 de junio anunció el nuevo despertar de la Nación.

A esa revolución adhirieron con premura los despavoridos diputados del radicalismo electoralista que nada habían hecho por su advenimiento.

La revolución del 4 de junio pudo derivar en un motín sedicioso e intrascendente si el entonces Coronel Perón no la hubiera preservado de la desviación, atrayendo a las masas postergadas, que eran nada menos que todo el pueblo argentino, y recibiendo de ellas el aliento de su empresa.

En ese acto histórico de entendimiento, Perón y el pueblo, al margen de la incomprensión de los comandos, signaron el heroico y tácito contrato para desandar juntos todas las injusticias internas y para recuperar juntos todas las entregas. El motín se había transformado en revolución y fue en ese instante cuando se agudizaron inesperadamente las divergencias entre el comando radical y el comando de la revolución; y los dirigentes que en la mañana del 4 de junio corrían detrás del General Ramírez, dispuestos a otorgar su

adhesión a un motín sin programa fueron los mismos que comenzaron a luchar contra el programa revolucionario ya formulado por el Coronel Perón. Los jerarcas radicales vieron con estupor que caían las anteojeras ajustadas al pueblo argentino y entonces se replegaron otra vez en el partido reanudando sus maniobras antirrevolucionarias.

Como primera medida establecieron que sería expulsado de las filas todo radical que trabara contacto con la revolución, y como fueran incontables los radicales que vieron en ella el instrumento de la restauración argentina, también resultaron incontables las decapitaciones ejercitadas por los verdugos del Comité Nacional.

El terror anuló la libertad de opinión y dentro de ese clima, con la intervención de ideologías antagónicas, se perpetró el mayor fraude que registra el historial del partido. Hasta el gran radicalismo de la provincia de Buenos Aires, de estructura yrigoyenista y de espíritu intransigente, por arte de birlibirloque, entregó a la Convención Nacional un lote de delegados que expresaron todo lo contrario de lo que ese radicalismo sentía y quería. Detrás de ese fraude se eligió una fórmula antipopular y se le dio forma definitiva a la unidad democrática. El comando de la apostasía creyó consumada su victoria, sin advertir que el electorado radical iba a votar en contra de aquellos candidatos. Era lógico. El radical de pueblo, en vista de que el radicalismo solo ofrecía soluciones antinacionales, decidió abrazar al candidato de la revolución para convertirlo en su propio candidato intuyendo el rumbo en la hora del desconcierto. El 24 de febrero trajo su enseñanza y la insobornable vocación revolucionaria del pueblo dio su apoyo al hombre que creyó en él y a su programa reparador. Comenzó la nueva era institucional. El nuevo presidente enunció sus planes al país y el organismo renovador llevó su conmoción a todos los sectores de la vida nacional. Debemos aclarar, honradamente, que gran parte de la concepción revolucionaria no sólo coincide con los grandes enunciados del radicalismo sino que proviene de él. Por eso no queremos compartir la postura de oposición sistemática y recalcitrante asumida por el comando radical y por el bloque de diputados nacionales del radicalismo. La revolución tal vez no necesite los votos de esos diputados ni nuestra opinión, puesto que posee mayorías propias. Pero

nosotros necesitamos que la Unión Cívica Radical no caiga, por un peligroso juego de oposición antiperonista, en un campo reaccionario y antirradical. Por eso fuimos a entrevistar y a conocer el pensamiento del Presidente Perón y por eso declaramos que lucharíamos para que el partido se convirtiera en el reaseguro de la salvación moral y material del hombre argentino, de la ciudadanía y de nuestro patrimonio. Entendemos que la política no es un torneo deportivo donde siempre se baja a la arena para derrotar al adversario. Cuando en política el adversario ocasional o permanente puede dar cumplimiento a los mismos principios a que nosotros aspiramos, sólo cabe secundar e impulsar su realización. De lo contrario estaríamos bregando por hegemonías meramente individuales que sólo interesan a las personas, pero que son ajenas al destino de los pueblos.

Perón, como dijo Farías Gomez, es el reconductor de la obra inconclusa de Hipólito Yrigoyen. Mientras siga siendo así y nosotros continuemos creyéndolo, seremos solidarios con la causa de su revolución, que es esencialmente nuestra propia causa. Para ello no tenemos por qué abdicar de nuestro radicalismo, ni por qué sumarnos al movimiento peronista. Cuando entendamos que la orientación fundamental está en peligro de desviación, trataremos de seguir la empresa revolucionaria que él ha sabido concretar, para lo cual contaremos con una conciencia acreditada por el sacrificio y el renunciamiento que implica nuestra adhesión. Quienes procedan en contrario y emprendan la senda antirrevolucionaria aunque sea empujados por ambiciones políticas, corren el riesgo de encontrarse al lado de lo que ahora combaten si lo que ahora combaten, en un día malhadado dejase de ser revolucionario.

Esta posición, así confesada y esclarecida, constituye todo nuestro delito de leso partidismo. Y ese delito es lo que movió la sanción fratricida del Comité de la Capital.

Los correligionarios, después de oírnos, podrán juzgar nuestra conducta. Ellos sabrán estimar si estamos en la línea radical o fuera de ella, cuando nos vean prestar nuestro asentimiento a la política de justicia social, de reivindicación económica y financiera, de soberanía nacional, de solidaridad, de propulsión industrial, de exterminio de los monopolios, de salud pública, de renovación universitaria y de

afianzamiento de una cultura elaborada con auténticos elementos del alma argentina.

Ellos sabrán también justipreciar nuestro radicalismo, cada vez que elevemos un reclamo o una seria advertencia ante las posibilidades de desviación del movimiento que Perón conduce.

Quienes nos tildan de opositores, se equivocan. Quienes nos tildan de oficialistas, también. No somos ni oficialistas, ni opositores. Somos radicales revolucionarios.

El pueblo argentino, en elecciones libres, ha dicho su última palabra. Que la desoigan los espíritus insensibles para esa entonación, nos parece inevitable, pero que permanezcan intencionadamente sordos los que han afinado el alma para su sintonía, se nos antoja incongruente y desleal.

Ellos, los correligionarios, solamente ellos, tendrán sinceridad y fuerza suficientes para expulsarnos si entienden que somos malos argentinos, ya que ser radical, es, por sobre todas las cosas, aspirar a ser un argentino intachable.

Días más tarde, el denominado *Movimiento Radical Revolucionario* hizo conocer un manifiesto, en el que sostenía:

"Los que suscriben esta declaración proceden todos de la UCR, dentro de cuyas filas lucharon por ideales revolucionarios, interpretando el pensamiento orientador de Hipólito Yrigoyen. Vinculados por una común tradición de luchas partidarias, se dirigen en forma especial al radicalismo, esto es, a los correligionarios que están todavía dentro de la UCR o a los que se encuentran fuera de ella —sin distinción de tendencias— y en general a todo el pueblo de la República, a la clase media, a los obreros, a los trabajadores del campo, a la juventud, a la mujer.

"Desean llevar su palabra de esclarecimiento y de acción en esta hora grave para el partido, el que se encuentra desorientado y cada vez más lejos de los reclamos populares y de la realidad nacional. Por eso se proponen señalar el camino y crear un movimiento político ágil, moderno, instrumentado para impulsar los altos propósitos que le dieron origen, es decir, servir a la revolución popular, entendiendo por revolución popular la realización de las libertades políticas, sociales

y económicas del hombre argentino. Su liberación de los temores presentes y futuros.

"Este propósito afirma, categóricamente, que los que suscriben aspiran a encauzar un movimiento que actúe por la revolución y para la revolución. Pero con la misma fuerza categórica definen su posición absolutamente ajena al oficialismo, a su partido y al presupuesto. Entienden servir con lealtad a la revolución desde una oposición sin claudicaciones y sin sectarismos, que lleve a afirmaciones democráticas y republicanas que inspiran los postulados del radicalismo. Una oposición que sea una contribución al progreso del país, en esta hora de extraordinarias transformaciones sociales y económicas, y al que al mismo tiempo sea de vigilancia activa para el cumplimiento de los ideales de Mayo frente a cualquier desvío.

"Ese es el compromiso que contraen con la patria. Lo cumplirán sin odios y sin rencores. Con optimismo y con fe en el ideario radical.

"En la realización de esos propósitos, los ciudadanos que suscriben se proponen apoyar todo esfuerzo tendiente a consolidar los principios revolucionarios del radicalismo, actualizándolos a las nuevas circunstancias económicas y sociales de la humanidad y que concretan, fundamentalmente, los siguientes puntos:

"1) Sostener la reforma amplia de la Constitución Nacional, para incorporar las ideas y principios que en materia económica, política y social, impone la conciencia revolucionaria actual, que existe en el país y en el mundo.

"2) Sostener los derechos de los trabajadores de las ciudades y de los campos y atender a la situación de la clase media.

"3) Organizar el planeamiento democrático urbano y rural, económico, industrial y cultural para que la iniciativa y actividad privadas, así como la del gobierno, se encaucen y orienten dentro de las finalidades de bien general.

"4) Llevar a la práctica una amplia reforma agraria, de acuerdo con los principios generales siguientes: la tierra no

debe ser una mercancía; el productor debe tener fácil acceso a ella; organización del trabajo en forma colectiva para la formación de las pequeñas industrias rurales, para la mecanización de las tareas del campo y para la comercialización de los productos. Seguro agrícola.

"5) Auspiciar la unión de los argentinos frente a la hora grave por que atraviesa el mundo. Ratificación de la política internacional que defiende la soberanía e intereses fundamentales de la Nación. Apoyo a las reclamaciones de las Malvinas y de la Antártida y repudio al coloniaje en el continente. Desarrollo de una firme política de paz y de cooperación entre las naciones de América.

"6) Mantener y desenvolver la política de recuperación nacional que afiance definitivamente la independencia económica del país y lo libere de la influencia de los grandes monopolios y trusts internacionales.

"7) Movilización de todos los recursos y medios del país hasta lograr que todos sus habitantes tengan vivienda, alimentación, vestido, educación, asistencia médica y los beneficios de un amplio seguro social."

Firmaban el documento: Bernardino C. Horne; Pedro O. Murúa; Homero Manzione; Moisés Konstantinovsky (quien más tarde sería más conocido por el seudónimo de Emilio Perina); Antonio Varela; Gilberto Evans; Miguel Ponce; Manuel A. Luna y Jorge Farías Gómez.

Por esos días, Homero dio a conocer un documento individual cuyo original dactilografiado[152] carece de fecha, pero que por su relación con los hechos relatados hace suponer que debe haber sido escrito poco después de su expulsión de la UCR. En ese texto anota:

En el año 1930, dentro de la vida políti a argentina, se produjo un fenómeno fundamental; cayó del gobier o del país el pueblo y se apoderaron del mismo los comandos políticos. Al decir gobierno hablo del gobierno del Estado y de todos los gobiernos subsidiarios: grupos

152. En el archivo de Acho Manzi.

políticos, entidades culturales, económicas, financieras, etc. Todo lo que significaba un manejo permaneció, a lo largo de catorce años, en manos de los comandos. En ese largo período sin emoción histórica se concretó un sistema de vida antinacional e impopular. Lo último fue la consecuencia de lo primero y sus manifestaciones más visibles fueron el enfeudamiento económico del país, la desargentinización de la cultura, el retroceso en la justicia social y la pérdida de la autonomía de vuelo en el mundo internacional. Tal vez el presidente Castillo, conservador de raigambre provinciana y por ello nacionalista, estableció la única excepción positiva al resguardar la neutralidad argentina a la que debió defender apoyándola en una base acentuadamente germanista y no en el fundamento profundo y filosófico en que se afirmó la otra de Hipólito Yrigoyen.

El pueblo vivió al margen de esos catorce años de fraude electoral, y pequeñas minorías de jóvenes refugiados en los sótanos de la libertad, verdaderas catacumbas de la fe argentina, trabajaron denodadamente por los principios de la redención nacional. Pero esas ideas no lograban trabar pleno contacto con las masas argentinas. La prensa, la radiodifusión y un régimen policial de solapada persecución, impidieron que las semillas cayeran en surcos populares. Un importante sector de la vida del país recogió, sin embargo, esas ideas, y ese sector fue el de las fuerzas armadas. Los panfletos, los ensayos, las protestas, las críticas de las minorías juveniles y patrióticas, que no podían llegar a los comandos políticos, pudieron llegar a los comandos militares y el 4 de junio, en medio de una gran confusión de ideas, salió el ejército de los cuarteles y comenzó el derrumbe de los grupos gobernantes. Un hombre, el Coronel Perón, comprendió que a la caída de los comandos debía seguir el resurgimiento del pueblo al que convocó desde la Secretaría de Trabajo en reiteradas instancias, logrando con veloz eficacia un contrato único tácito de mutuo apoyo. Desde ese momento el país se dividió en Perón y las masas por un lado y los comandos y su clientela por el otro.

La Unión Cívica Radical debió haber encabezado esa revolución dentro de la teoría histórica de la misión. Ella, que cayó en 1930, con el pueblo, tenía que haber retornado en 1943 con ese mismo pueblo. Pero la teoría no coincidió con los hechos. Es que la Unión Cívica Radical fue una antes del 30 y otra después del 30. A ella también le

tocó desformarse dentro del sistema de los comandos antipopulares. Por eso no intuyó la revolución que la haría triunfar y por eso, ya frente a la revolución misma, no tuvo sensibilidad para sentirla. En lugar de encabezar la revolución prefirió encabezar la antirrevolución que fue la Unión Democrática, amalgama de todos los comandos caídos el 4 de junio fuera y dentro del gobierno.

Actualmente se ha producido un sacudimiento político en el radicalismo. Termina de triunfar la intransigencia, es decir el grupo de hombres que dentro del radicalismo estaba postergado. Pero este triunfo es el problema más complejo de estudiar. ¿Cuál es el programa ideológico de la intransigencia? En pocas palabras, el mismo que Perón está poniendo en práctica desde el gobierno, es decir, el programa diferido en 1930. Pero ¿cuál es el método de lucha que usará la intransigencia? Sin duda caerá en la necesidad de luchar despiadadamente con Perón, para que los derrotados de hoy dentro del partido no se conviertan en los triunfadores de mañana. Quiere decir que va a entregar sus ideas por mantener la hegemonía partidaria en base al antiperonismo, se convertirá en la cabeza de todos los argentinos que por vocación reaccionaria están en contra de las ideas que promueve Perón. ¿Qué será, entonces, del programa de la Intransigencia? Se convertirá, simplemente, en un programa escrito. ¿Y qué será de la revolución que el radicalismo debe al país? Se transformará en una revolución de abogados, llena de enunciaciones, cada día menos capaz de entenderse con la revolución sudorosa del pueblo. Se convertirá en una revolución estetizante, con líderes intelectualizados, con formas exteriores perfectas, sin esas exageraciones de la realidad que repugnan a las oligarquías y totalmente incapaz de arrugarse marchando del brazo del obrero. Es decir, será una revolución de ideólogos reformistas, listos para convertirse en el escollo más sutil y trágico de la verdadera revolución que es la que actualmente vive el pueblo argentino dentro de las deformaciones propias de los movimientos que pertenecen a la realidad y no al papel.

Pese a que ya la enfermedad había comenzado a acosarlo e incluso le habían realizado alguna operación a causa de su cáncer de intestino, Manzi no perdió su impulso militante, y mientras por un lado escribía algunos de sus mejores tangos, por otro dirigía el diario *Línea*, órgano del

grupo liderado por Jorge Farías Gómez, donde se trataba de fusionar el linaje yrigoyenista de la UCR con la ideología y las realizaciones del gobierno encabezado por Juan Domingo Perón. Como administrador de la publicación aparecía Leonardo Carman.

Línea se puede leer hoy como órgano típico de una línea interna partidaria: menudean los elogios a los antiguos afiliados de la UCR que habían pasado al peronismo y el aliento a quienes se mantenían a la expectativa para que se atreviesen a dar el salto. Y en algunos casos se advierte, aun en las notas anónimas, la mano de Manzi. Obviamente, en los artículos de crítica cinematográfica; pero Homero no puede negar su vieja admiración por Ricardo Rojas y en un suelto publicado en el número 6, correspondiente al 4 de junio de 1948, dice: "Ricardo Rojas en 1935 se opuso en la Convención al levantamiento de la abstención y más tarde, en enero de 1947, habló en Provincias Unidas de refundar el Radicalismo coincidiendo en su discurso con el que antes pronunciara Farías Gómez. Ahora se mantiene indeciso a pesar de todos los signos que levanta la revolución argentina ante los ojos ahora miopes del autor de la *Restauración Nacionalista* y *Radicalismo de Mañana*".[153]

En el número de referencia, se elogia a Moisés Lebensohn, se trata con respeto a Arturo Frondizi, se elogia al líder nacionalista nicaragüense Augusto César Sandino que en 1926 se había rebelado contra la subordinación a los Estados Unidos, hasta ser asesinado en 1934. Se mantiene una férrea constante contra el imperialismo y se publica una nota editorial sobre la trayectoria del radicalismo desde la muerte de Yrigoyen hasta el 4 de junio de 1943, donde aparecen notables similitudes con los textos ya transcriptos de Homero. Al mencionar las múltiples formas del fraude realizado en el país y especialmente en la provincia de Buenos Aires, opina: "Los candidatos radicales documentaban su protesta,

153. Diario *Línea*, número 6, Buenos Aires, 4 de junio de 1948.

pero aceptaban los despojos del fraude; acusaban al oficialismo pero luego, como diputados, se entendían con él para realizar vergonzosos negociados; invocaban al pueblo, pero estaban al servicio de los grandes monopolios y de las empresas capitalistas extranjeras.

"La oligarquía nacional y los pulpos imperialistas se servían conjuntamente, para sus fines, del gobierno y de la oposición. Conservadores y radicales sólo rivalizaban, verdaderamente, en la traición al país y al pueblo, con la única diferencia de que los segundos traicionaban, además, a su partido, a Yrigoyen".[154]

La relación con Perón se acentuó cuando Manzi alcanzó cargos directivos, incluso la presidencia, en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC).

Por otro lado, existe una anécdota narrada por Acho Manzi, relativa a los versos para una payada dedicada a Perón, que el autor de *Sur* redactó a pedido de Hugo del Carril, quien cantaría en un almuerzo que se llevó a cabo en la residencia presidencial. "Hugo le preguntó por teléfono qué podía cantar y el viejo le preparó una letra de payada. Una hora después me pidió que se la alcanzara a Hugo hasta su casa, que quedaba en la esquina de la nuestra."[155] En ese momento, el cantor estaba filmando *El último payador* a las órdenes de Manzi, quien había escrito varias décimas destinadas al filme.

En versos sencillos y en tono de improvisación, como por otra parte lo fue, al menos por parte de Manzi, escribió unas estrofas de tono laudatorio:

Va a perdonar su excelencia
que un payador del camino
le alce su verso genuino
ante tanta concurrencia.

---

154. Diario *Línea*, ibíd.

155. Entrevista del autor con Acho Manzi, marzo de 2000.

Quisiera en esta emergencia
tener el don de Gabino
para elogiar con más tino
la histórica presidencia
que realizó su excelencia
en este suelo argentino.
....

Usted liquidó el instante
de la miseria social
y el oprobio general
del vendepatria triunfante;
vergüenza del tiempo de antes
cuando el fraude electoral
era el destino fatal
que le aguardaba al votante
en aquel tiempo distante
de ignominia nacional.
....

"Al mismo almuerzo, pero más tarde, llegó Evita. Enterada de la payada le preguntó a Hugo quién la había escrito. Al enterarse de que había sido 'El Barba', le dijo sonriente: '¡Dígale a Manzi que si no me escribe una a mí, me voy a enojar!' Así nació la segunda payada, esta vez, dedicada a Eva Duarte":[156]

No se acostumbra actualmente
este estilo de canción.
Se fue con la tradición
del payador elocuente.
Pero siento de repente,
que en esta noble ocasión,
debo hacer una excepción

156. Entrevista del autor con Acho Manzi, marzo de 2000.

para cantar gentilmente
mis décimas oferentes
que dedico a Eva Perón.
....
Él es el verbo mayor
y usted la mayor templanza.
Él es la punta de lanza
y usted la punta de amor.
Él es un grito de honor
que hasta el deber nos alcanza
y usted la mano que amansa
cuando castiga el dolor
Él es el gran sembrador
y usted la gran esperanza.
....

Narra Acho que en marzo de 1948, Manzi ingresó al Instituto del Diagnóstico para ser operado por segunda vez por el doctor Abel Canónico. "Estaba en el primer piso del edificio, en plena recuperación. En esos días entró Eva Duarte para ser atendida, alojándose en el segundo piso del mismo sanatorio. Homero hizo comprar una cadena de oro con una medalla de la Virgen y escribió una nota donde decía que se la enviaban las enfermeras del primer piso. Las enfermeras le pidieron a mi abuela Ángela que ella se la entregase a Eva. Evita no creyó que fuera un regalo de las enfermeras, y le dijo a mi abuela '¡Dígale a su hijo que muchas gracias!'"[157]

Para Manzi, las realizaciones obtenidas en los dos primeros años del gobierno peronista constituían la continuación de la obra iniciada por aquel hombre que tanto lo había impresionado cuando lo vio pasar en una carroza tirada por sus partidarios, en octubre de 1916; aquel al que en sus tiempos de estudiante reformista había visitado en su casa de la calle Brasil; ese Yrigoyen por cuya defensa había conocido la cárcel

157. Entrevista del autor con Acho Manzi, marzo de 2000.

en 1931; el mismo que lloró en julio de 1933; el jefe (el *numen*, según la calificación de la época) al que sintió traicionado por el comando alvearista dos años más tarde. Manzi sentía que ese primer peronismo era un retorno a las fuentes, más allá de excesos o desviaciones, que —como se ha visto en uno de sus textos— consideraba propias de toda revolución.

Nelly Omar: un largo adiós

Durante muchos años, por atendibles razones de discreción, la cantante Nelly Omar se mantuvo en silencio respecto de su dilatada relación sentimental con Homero Manzi, e incluso en alguna entrevista de prensa llegó a negar que la misma hubiera existido. A casi medio siglo de la muerte del poeta, una tarde de julio de 2000, logré entrevistarla. Lo había intentado infructuosamente en otras oportunidades, pero con el libro ya casi terminado, quise preguntarle cuál era su versión sobre la verdadera protagonista de *Malena* cuya respuesta se incluye en otra parte de este volumen.

Me autorizó a aportar su breve declaración: "Conocí a Homero en el año 1938. Yo cantaba en Radio Splendid y él escribía el libreto del programa y leía unas glosas. La verdad es que me festejó desde el primer día. Yo era muy tímida y ni me le acercaba, pero él continuó llamándome y buscándome a lo largo de cinco años. Yo estaba casada con el doctor Antonio Molina, pero nuestro matrimonio había sido un fracaso y nos llevábamos muy mal. Finalmente, en 1943 decidí separarme. Mi hermana Gori, durante mucho tiempo me decía '¿por qué no te divorciás si Homero es una buena persona y se nota que te quiere en serio? Escuchalo'. Estuvimos juntos desde entonces hasta su muerte, pero nunca convivimos, por más que planeamos varias veces casarnos por México o por Montevideo,

porque entonces no había divorcio en la Argentina. Incluso proyectamos irnos a vivir juntos, pero mi abogado me había dicho que para mi separación no convenía que lo hiciéramos mientras durasen los trámites judiciales. Y así pasamos bastante tiempo. Ya habíamos decidido comenzar nuestra vida en común, a pesar de que Homero sufría por miedo de hacerle mal a su hijo, al que quería muchísimo, cuando después de un viaje a la ciudad de Lincoln, donde permaneció algún tiempo, comenzó a sentir las primeras molestias. Era el día de Navidad de 1946 cuando después de visitar al médico vino a casa, a las once de la noche, y me dijo que tenía cáncer, pero que lo iba a pelear hasta último momento, como en realidad lo hizo. Con la enfermedad, ya no hubo tiempo de pensar en nosotros, lo único importante para mí era que él mejorara.

"En los años que estuvimos juntos, debido a nuestra situación, tuvimos muchos desencuentros, no voy a negarlo, y cada vez que estábamos separados él me escribía tangos, que era su manera de comunicarse, de decirme que me extrañaba. Me escribió muchos: *Fuimos, Solamente ella, Después, Torrente*, y otros que ahora no recuerdo. Pero todos sus amigos sabían quién era la destinataria de sus versos. Y tarde o temprano volvíamos a reunirnos. El argumento de *Su carta no llegó*, por ejemplo, en realidad no tenía que ver con una carta. Era yo la que no había llegado a una cita de reconciliación. Lo dejé esperando por una discusión sin importancia que habíamos tenido, pero él se preocupó en serio. Tuvo miedo de no verme más. Cuando volvimos a vernos me lo dijo.

"Otra noche vino a casa con el bandoneonista Félix Lípesker trayendo la letra de *Sur*, y me pidió que se lo tararea ra por teléfono a Edmundo Rivero (quien había sido primera guitarra del acompañamiento musical de la cantante) que quedó muy impresionado. Y creo que estaba más impresionado porque yo lloraba, y yo no lloraba por la belleza del tango, sino porque veía lo mal que estaba Homero.

"En mi casa también escribió *Ché bandoneón* y me leyó el borrador con los versos de *El último organito*. A mí, que había

vivido en el barrio de las Cañitas, donde los organitos pasaban muy seguido, me emocionó mucho.

"Ya cuando estaba internado en el sanatorio donde lo operaron más de una vez, el doctor Raúl Matera, que estaba al tanto de todo, para evitarle cualquier disgusto porque alguien de la familia pudiera verme, me citaba por ejemplo a las cuatro de la madrugada, para que nos encontráramos un rato en algún momento en que no había nadie con él".

(En oportunidad de preparar mi anterior libro sobre Manzi, dialogué con Matera. Entonces me dijo que él había colaborado para que pudiesen verse con Nelly Omar, incluso de madrugada. Llevaba a Homero a una habitación que había en los sótanos del sanatorio, con la excusa de hacerle curaciones, a horas intempestivas, y así permitía que la pareja pudiese verse aunque fuera un rato, dijo. En aquel libro, eludí deliberadamente esas declaraciones, para evitar un dolor a la esposa de Manzi, que me había recibido tan amablemente en su casa, y para no poner en un compromiso al propio Matera, que me lo había contado como una confidencia amistosa. Desde entonces han pasado más de tres décadas y doña Casilda Iñíguez falleció el 8 de agosto de 1993, por lo cual considero que hoy ya a nadie puede dañar una información que el tiempo ha transformado en histórica. Por otra parte, este dato se difundió, incluso en alguna audición televisiva, poco antes de la muerte de Matera.)

Las relaciones clandestinas suelen ser productoras de poesía, a veces como una respuesta oculta, una disimulada carta pública, una manera de perpetuar aquello que se puede presuponer efímero, una suerte de homenaje con destinatario anónimo, y a veces con autor anónimo, como en el caso paradigmático de *Los versos del Capitán*, que Pablo Neruda publicó sin reconocer su autoría durante años, hasta que superados los problemas que impedían su divulgación, los lectores —muchos ya lo intuían— pudieron confirmar que habían sido escritos, tal como se suponía, por el autor de *Residencia en la Tierra*.

Aunque, como se dijo, las entrelíneas permiten inferir que son muchos los temas dedicados a Nelly Omar, los más ostensibles parecen ser los que señaló la cantante.

En *Fuimos*, Manzi escribió sobre una magnífica partitura del bandoneonista José Dames (autor, entre otros, de *Nada, Tú, Por unos ojos negros, El cometa* y *De muy adentro*):

Fui como una lluvia de cenizas y fatigas
en las horas resignadas de tu vida...
Gota de vinagre derramada,
fatalmente derramada sobre todas tus heridas.
Fuiste por mi culpa golondrina entre la nieve,
rosa marchitada por la nube que no llueve.
Fuimos la esperanza que no llega, que no alcanza,
que no puede vislumbrar su tarde mansa.
Fuimos el viajero que no implora, que no reza,
que no llora, que se echó a morir.
....
Fuimos abrazados a la angustia de un presagio
por la noche de un camino sin salidas,
pálidos despojos de un naufragio
sacudidos por las olas del amor y de la vida.
Fuimos empujados en un viento desolado...
sobras de una sombra que tornaba del pasado.
....

Con música del violinista Hugo Gutiérrez, que también colaboró con Manzi en temas como *Duerme, Nada ha pasado entre los dos, Monotonía* y *Tapera*, escribió los versos de *Después*, grabado el 3 de marzo de 1944 por la orquesta de Aníbal Troilo, con la voz de Alberto Marino, en una placa que en el revés llevaba una impecable versión de *Chiqué*:

Después...
la luna en sangre y tu emoción,
y el anticipo del final
en un oscuro nubarrón.

Luego...
irremediablemente
tus ojos tan ausentes
llorando sin dolor.
Y después...
la noche enorme en el cristal,
y tu fatiga de vivir
y mi deseo de luchar.
Luego...
tu piel como de nieve,
y en una ausencia leve
tu pálido final.

Todo retorna del recuerdo:
tu pena y tu silencio,
tu angustia y tu misterio.
Todo se abisma en el pasado:
tu nombre repetido...
tu duda y tu cansancio.
Sombra más fuerte que la muerte,
grito perdido en el olvido,
paso que vuelve del fracaso
que aún es canción.

Después...
vendrá el olvido o no vendrá,
y mentiré para reír
y mentiré para llorar.
Torpe
fantasma del pasado
bailando en el tinglado
tal vez para olvidar.
Y después
en el silencio de tu voz,
se hará un dolor de soledad
y gritaré para vivir...

como si huyera del recuerdo
en arrepentimiento
para poder morir.

La poesía es también un subterfugio, un modo de ocultamiento, de tapar, o al menos disimular la realidad mediante significados ambiguos. Y aquí, aunque una primera lectura parece indicar que se refiere a la muerte, se está hablando en realidad de una separación, de la separación prototípica de la lírica universal: la separación de los amantes. El *pálido final,* en un acercamiento superficial, si se desconoce la biografía del poeta, puede ser tomado como la muerte de la mujer amada. Toda separación ha sido siempre metafóricamente equivalente a la muerte, y Manzi echa mano de este recurso, cuyo objeto evidente es permitir diversas interpretaciones y lecturas: una de las funciones poéticas por excelencia.

En *Solamente ella* (1944) con música de Lucio Demare, Homero insistía:

Ella vino una tarde y era triste
fantasma de silencio y de canción.
Llegaba desde un mundo que no existe,
vacío de esperanza el corazón.

Era nube, sin rumbo ni destino
tenía la ternura del adiós.
Mi paso la siguió por cien caminos
y un día mi fatiga la alcanzó.

Ella,
piel de sombra, voz ausente.
Ella,
en mis brazos se durmió.
Juntos sin saberlo, torpemente,
aprendimos duramente
las verdades del amor.

Ella,
floreció bajo la luna.
Ella,
renació para mi afán.
Juntos, sin angustias, sin reproche,
sin pasado, noche a noche
aprendimos a soñar.

Sus palabras que estaban ateridas
entonces se encendieron de emoción.
Con fuego de mi amor volvió a la vida
la que era solo el eco de un adiós...
....

En *Torrente*, también con música de Hugo Gutiérrez, Manzi reitera la intención y la queja de los tangos anteriores:

Solloza mi ansiedad...
También mi soledad
quisiera llorar cobardemente.
Angustia de jugar y de repente,
sin querer,
perder el corazón en un torrente.
Se queja nuestro ayer...
Se queja con un tono de abandono
que recuerda con dolor
la noche del adiós...
La noche que encendimos de reproches
y el amor pasó.
....

Para concluir en arrepentimiento:

Solloza el corazón...
solloza como un niño sin cariño,
sin abrigo ni ilusión.

Y vuelve del adiós
la tarde en que los dos fuimos cobardes
y el amor pasó.

La coincidencia de temática y fechas —mediados de 1944, principios de 1945— demuestra que no se trataba de la reiteración caprichosa de una temática de éxito popular. No se está frente al abandono contursiano de *Mi noche triste,* sino ante un desgarro autobiográfico, en especial si se tiene en cuenta que Manzi siempre escribía sobre hechos vividos, conocidos.

Y puede suponerse que *Tu desprecio,* tema fechado el 20 de diciembre de 1950, pocos meses antes de su muerte, al que le puso música el violinista Edgardo Donato, se trata también de un recuerdo poco grato, o de uno de los frecuentes altibajos de la relación Manzi-Omar:

Estar a tu lado envuelto en silencio.
Morderme los labios que quieren jurar.
Cubrirme los ojos que buscan tus sueños.
Atarme las manos que quieren rogar.

....

Saber que estás lejos, teniéndote al lado.
Dejar que te vayas, pudiendo luchar.
Sentir tu desprecio, queriéndote tanto.
Morder el silencio, pudiendo gritar.

Sufrir este torpe dolor de perderte.
Llevar esta inútil tortura de amor...
sabiendo que nunca podrás comprenderme
midiendo el abismo de todo mi horror.

La clandestinidad suele convertirse en una condena del amor: sus protagonistas sufren tironeos, culpas, reproches y dolores. En ocasiones, la memoria del distanciamiento se viste con ropajes de error, y cuando el tiempo no puede regresar al

instante del desencuentro, para restañarlo, brotan ráfagas de desazón, y en el caso de Manzi, de poesía. Algunos de sus mejores textos no hubieran sido escritos sin ese impulso indefectiblemente triste, nostálgico por haber perdido *el corazón en un torrente,* o haber sido *una lluvia de cenizas y fatigas en las horas resignadas* de la vida de la persona amada. Esos poemas —sin embargo— harán que ese amor perdure en el tiempo y permitirán que futuras generaciones se identifiquen con los versos nacidos de aquel amor y aquella frustración.

Guapos y compadres: patrones del barrio

Gracias a Borges, el tema ocupa un espacio en la mítica argentina y en lugar de haber permanecido como mera descripción de márgenes, ha ingresado en la historia de la literatura en el apartado *gesta del cuchillo y el coraje*, casi como una seña de identidad, como si este tipo de valentía desinteresada, de quienes pelearon, se jugaron la vida —y muchas veces la perdieron— sin que los moviera *odio, lucro o pasión de amor*, fuese una característica nacional, que en la mirada foránea otorgara carácter. Pero guapos y compadritos no fueron una mera creación literaria del autor de *El Aleph*. Existieron. Luego, como reflejo de otro tiempo, ingresaron en los libros.

Los barrios tenían sus límites y sus personajes familiares. Uno de ellos, temido, envidiado y respetado, era el guapo. Ser reconocido como tal era el título máximo de la hombría. Se lo ganaba sin estridencias ni golpes de suerte. Era una biografía y una constante. Un sitio en la consideración pública hecho de presencia, nunca de gritos, y que sólo podía perderse por un acto deshonroso, como rehusar una pelea: si esto ocurría, salpicaba al barrio entero. Pero la verdad es que estas agachadas no eran usuales, no podían serlo. "Su profesión —precisó Borges— carrero, amansador de caballos o matarife. Su educación, cualquiera de las esquinas de la ciudad (...) No siempre era un rebelde: el comité alquilaba su temeridad o su

esgrima y le dispensaba su protección. La policía, entonces, tenía miramientos con él: en un desorden, el guapo no iba a dejarse arrear, pero daba —y cumplía— su palabra de concurrir después. Las tutelares influencias del comité restaban toda zozobra a ese rito. Temido y todo, no pensaba en renegar de su condición; un caballo aperado en vistosa plata, unos pesos para el reñidero o el monte, bastaban para iluminar sus domingos." Solía vestir de luto, tal vez porque su tarea lo obligaba a tutearse con la muerte. El lengue blanco con la inicial bordada y la chalina de vicuña eran las únicas notas que cortaban el tono del atuendo. Si se daba la mala hubiera sido desdoroso quedar tirado en una esquina con ropas de otro tipo. Una descortesía con la muerte. Además, ése había sido el uniforme de sus mayores y se ceñía a él gustosamente (...) A mitad de camino entre el hombre de la ciudad y el campesino, el compadre, como su antecesor, el gaucho, siguió rindiendo culto al coraje. En un medio difícil, hostil, en un oficio donde el derecho a vivir se ganaba cada día y la vida se conservaba como el nombre y la fama en detalles, en gestos, en la continuidad de una conducta, el sitio obtenido le creaba también enemigos enconados y seguidores fanáticos. El guapo era el reflejo en borrador del caudillo parroquial al que servía con ciega lealtad. El paradigma de ese personaje aparece en la dramaturgia argentina encarnado en Ecuménico López, el protagonista de *Un guapo del 900*, de Samuel Eichelbaum, quien se autodefine: "No soy una taba que pueda caer de un lado o de otro. Yo caigo en lo que caen los hombres ni aunque me espere el degüello a la vuelta de la esquina".[158]

En Manzi, los ejemplos de guapos notorios son tres: el *hombre de Leandro Alem*, Ramayón y Eufemio Pizarro, este último mitificado, porque en realidad, más que un guapo prototípico, era un simple delincuente; sin embargo, el aire nostálgico de su retrato le otorga un hálito que lo emparenta con los otros dos. El protagonista de *Milonga del 900* afirma:

---

158. Horacio Salas, *El tango*, Planeta, Buenos Aires, 1986, pp. 62-64.

Me gusta lo desparejo
y no voy por la "vedera".
Uso funghi a lo "Massera"
calzo bota militar.
....

Soy desconfiao en amores
y soy confiado en el juego.
Donde me invitan me quedo
Y donde sobro también.
Soy del partido de todos
y con todos me la entiendo,
pero váyanlo sabiendo:
¡soy hombre de Leandro Alem!

No me gusta el empedrao
ni me doy con lo moderno.
Descanso cuando ando enfermo
y después que me he sanao.
La quiero porque la quiero
y por eso la perdono.
No hay nada peor que un encono
Para vivir amargao.

Típica de los viejos criollos que se sentían desalojados por el aluvión inmigratorio, era la actitud contraria al progreso: preferían las calles de la tierra del suburbio, donde se movían cómodos y en su ambiente, más que las calles del centro, donde ya sus habilidades empezaban a dejar de ser necesarias. El protagonista de los tangos es un hombre de cuchillo, como lo eran los gauchos, y no de revólver, y a veces ni siquiera precisaban el arma. Así en el tango *Mandria* de Juan Velich, el personaje desafía a su contrincante diciéndole: *Yo con el cabo e' mi rebenque / tengo de sobra pa' cobrarme.*

Al llegar a la ciudad el cuchillo del gaucho se achica y se acorta; el hombre del suburbio ya no lo lleva en la cintura, sino en la sisa del chaleco. El puñal nunca se ostenta: eso es cosa de malevos o simples compadritos, que no son más que imitaciones, caricaturas. El guapo le huye al matonaje y a la prepotencia exhibicionista. De puro compadre, escapa de las veredas y ejercita su estampa por la mitad de la calle, aunque el polvo le arruine el lustre de la bota militar.

El linaje hernandiano del verso de Manzi se transparenta en *Donde me invitan me quedo / y donde sobro también*, que recuerda al Martín Fierro que exclama: *Yo soy toro en mi rodeo y torazo en rodeo ajeno*: ambas frases suenan a balandronada desafiante. Con todos "se la entiende", pero para que no queden dudas define: *¡Soy hombre de Leandro Alem!*, como supone Manzi que lo hubiera sido él mismo de haber nacido unas décadas antes. Por algo era yrigoyenista, y según su criterio, no había baches ni desmayos en la línea popular.

Extraído de la efeméride del crimen, Ramayón fue otro personaje real. Se trataba de un hombre de agallas, muerto en "Los cuartos de Adela", que estaba ubicado en lo que años más tarde fue el guindado de Acevedo y Avenida Alvear (hoy República de la India y Libertador San Martín). Allí, un día de 1898, Mario Fernando Ramayón fue muerto por Juan Bautista Pasos, en lo que pareció un crimen pasional por el amor de una pupila de nombre Joaquina.

Conocedor de la historia, y de las mentas del personaje, Manzi escribió:

Resuenan en baldosas los golpes de tu taco.
Desfilan tus corridas por patios de arrabal.
Se envuelve tu figura con humo de tabaco
y baila en el recuerdo tu bota militar.
Refleja nuevamente tu pelo renegrido
en salas alumbradas con lámparas a gas.
Se pliegan tus quebradas y vuelven del olvido
las notas ligeritas de Arolas y Bazán.

Ramayón, ya no estás en tu noche
Tras el blanco calor del pernó.
Ya no pasa trotando tu coche
ya no brilla tu bota charol.
Y no está con su traje de raso
la que entonces por buena y por leal,
afirmada en tu inmóvil abrazo
fue también tu pareja final.

Aplauden tu elegancia las palmas de otro tiempo.
Las cuerdas empolvadas resuenan otra vez.
Y en el fugaz milagro de un breve encantamiento
reviven las cenizas de todo lo que fue.
Un plomo de venganza te busca de repente.
Se aflojan los resortes violentos del compás.
Se pinta en tu pañuelo la rosa de la muerte
y el tango del destino te marca su final.

Para Manzi, el guapo no era sólo un personaje curioso, un mero cultor del coraje, sino que constituye un producto del medio, de la miseria que lo circunda, del contexto que no le otorga alternativas. Quizá por eso, cuando junto con Cátulo decidieron escribir sobre Eufemio Pizarro, un escrushante al que conocieron a su regreso de la cárcel de Ushuahia después de que Hipólito Yrigoyen le concediera el indulto, lo hicieron con respeto, y me atrevería a decir que hasta con la simpatía que le arrimaba al personaje la nostalgia de los días de juventud de los autores. Y así Pizarro, más que un simple transgresor al artículo 163, inciso tercero del Código Penal,[159] es para los

159 "Se aplicará prisión de uno a seis años (al que se apodere ilegítimamente de una cosa mueble, total o parcialmente ajena) cuando se hiciere uso de ganzúa, llave falsa u otro instrumento semejante, para penetrar al lugar en que se halla la cosa objeto de la sustracción o de la llave verdadera que hubiere sido sustraída o hallada."

autores del tango un guapo prototípico, y por ello los versos, donde se advierte la mano de Cátulo en el manejo decidido de las rimas internas, propio de toda su labor poética individual, eluden la actividad delictiva del personaje, en una suerte de idealización mítica que lo acerca a los guapos de Borges: los hermanos Iberra, Suárez "El chileno", el Títere, Nicanor Paredes o Jacinto Chiclana. Mientras Borges (en 1965) anota de este último:

Alto lo veo y cabal,
con el alma comedida,
capaz de no alzar la voz
y de jugarse la vida.

Nadie con paso más firme
habrá pisado la tierra;
nadie habrá habido como él
en el amor y en la guerra.
....
Acaso en aquel momento
en que le entraba la herida,
pensó que a un varón le cuadra
no demorar la partida.[160]

Manzi y Cátulo escriben:

Morocho como el barro era Pizarro,
señor del arrabal;
entraba en los disturbios del suburbio
con frío de puñal.

160. Jorge Luis Borges, "Para las seis cuerdas", en *Obra poética*, Emecé, Buenos Aires, 1994, p. 293.

Su brazo era ligero al entrevero
y oscura era su voz.
Derecho como amigo o enemigo
no supo de traición.
Cargado de romances y de lances
La gente lo admiró
Quedó pintado su nombre varón
con luz de luna y farol,
y palpitando en mañanas lejanas
su corazón.
Decir Eufemio Pizarro
es dibujar sin querer
con el tizón de un cigarro
la extraña gloria con barro y ayer
de aquel señor de almacén.

Con un vaivén de carro iba Pizarro,
perfil de corralón,
cruzando con su paso los ocasos
del barrio pobretón.
La muerte entró derecho por su pecho,
buscando el corazón.
Pensó que era más fuerte que la muerte
y entonces se perdió.
Con sombra que se entona en la bordona
lo nombra mi canción.

Cátulo contó que a Pizarro lo apodaban *La partera*, porque siempre se lo veía con una valija negra, igual a la que usaban las comadronas de entonces, "donde llevaba la ferramentusa. Pero como el trabajo de escrushante venía mal, decidió exigir a algunos personajes del barrio una suma por su protección. No advirtió que ya estaba viejo, y lo bajaron de un balazo desde lo alto de la escalera de una casa ubicada en la cortada San Ignacio, donde pretendía recaudar. La verdad es que pese a sus actividades fuera de la ley, con

Homero lo admirábamos y le hicimos el tango que Francisco Canaro grabó por el año 1947, cantado por Alberto Arenas".[161]

Otro personaje evocado por la poesía de Manzi, pero no musicalizado, fue un homicida pasional, Nicasio Torres, un hombre que por una traición amorosa se desgració, como solía decirse por entonces. El personaje no es un delincuente habitual, sino un hombre común, trabajador, que comete un crimen para lavar el honor ofendido:

Bailetín de guitarras en el barrio sencillo.
Corralón de San Telmo con portón de madera.
Una sombra que fuga y otra sombra que espera.
Y el sainete que labra su final a cuchillo.

Con el pucho en los labios, mira el nido vacío.
Un resplandor de rabia se incendia en el cigarro.
¡Pucha...! No haberla visto cuando anudaba el lío
para... como quien dice... para pararle el carro.

En la bomba de Canning abrevan los frisones.
Mientras liquida el pucho el mozo los espera.
Pasa un percal recuerdo, brotan las intenciones
y un cuajarón de sangre queda sobre la acera.

Pobre Nicasio Torres, se lo tragó las Heras.
Las noches de San Telmo no lo ven de hace mucho.
En la paz de las tardes adorna lapiceras[162]
y se aleja en las nubes que le regala el pucho.

161. Entrevista con el autor, 1966.

162. Era común que los penados forrasen lapiceras con hilos de seda de colores, formando dibujos geométricos y terminaban el trabajo en una punta cubierta por una borla con flecos. Algunas llevaban un nombre bordado o pequeñas dedicatorias. Las lapiceras después eran vendidas en beneficio de los presos.

La aparición reiterada del guapo en el tango y la literatura era una manera de pretender retrasar la muerte de aquella ciudad que en tiempos de la adolescencia de Manzi había comenzado a hundirse en el recuerdo de los más viejos, un mundo que insistía en persistir en las leyendas del barrio, en testimonios más o menos apócrifos de valentías ajenas, en las mentas de un pasado siempre mejor que el presente.

La actividad gremial: SADAIC

El 15 de octubre de 1918 se constituyó la primera sociedad de autores argentinos para la percepción de derechos de autor. Un grupo de músicos nativos fundó la Sociedad Nacional de Autores, Compositores y Editores de Música. Para todo el mundo era "La Sociedad de los Once", porque fueron once sus fundadores: Juan de Dios Filiberto, Luis Teisseire, Juan Carlos Bazán, Francisco Canaro, Francisco Lomuto, Vicente Greco, Osvaldo Fresedo, Samuel Castriota, Agustín Bardi, Augusto P. Berto, L. Caviglia y el editor Breyer. Como se advertirá, no había letristas, y esto por un simple motivo: todavía el tango era —en la práctica— exclusivamente musical, más allá del éxito inmediato de *Mi noche triste* a partir de que Carlos Gardel entonara por primera vez los versos de Pascual Contursi. En 1920, el grupo decidió cambiar la denominación y excluir a los editores: pasó a llamarse Asociación Argentina de Autores y Compositores de Música. En 1930 se produjo una escisión y nació el Círculo Argentino de Autores y Compositores de Música. Luego de una serie de tironeos y luchas entre ambas entidades —que llegaron a adquirir ribetes policiales que no es del caso detallar en estas páginas— después de la aprobación de la ley 11.723 de Propiedad Intelectual, promulgada por el Poder Ejecutivo el 26 de septiembre de 1933, Círculo y Asociación se fusionaron en una sola entidad y nació la

Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC), el 9 de junio de 1936. Su primer presidente fue Francisco Canaro.

Desde los primeros tiempos Manzi se acercó a SADAIC y pronto alcanzó un lugar destacado en la institución. Su militancia y su capacidad de trabajo lo llevaron rápidamente a integrar primero comisiones menores y luego a ser elegido miembro de la directiva.

Ya en la segunda comisión directiva elegida en febrero de 1938, Manzi formó parte de la Comisión de Prensa y Biblioteca, en la que se puso en funciones en 1942, integró la Comisión de Asuntos Extranjeros. En 1943 fue elegido vocal titular, lo mismo que en 1944. En 1945 fue elegido como vocal de la Junta Consultiva, lo mismo que al año siguiente, y en la elección de nuevas autoridades la lista encabezada por Francisco Canaro, quien había sido reelegido, lo llevó como vicepresidente; continuó en el mismo cargo durante el período 1948-1949 y el 16 de mayo de 1949 accedió al cargo de presidente de la institución, puesto para el que fue reelegido para el período 1950-1951.[163]

En enero de 1944 fue nombrado representante de la sociedad en la Comisión Nacional destinada a ayudar a las víctimas del terremoto de San Juan, y participó en la organización de los festivales benéficos a los que se hizo mención.

Ese mismo año, junto con Enrique Santos Discépolo y Mario Benard, Manzi fue comisionado para realizar un viaje por Latinoamérica. El objeto del mismo era gestionar el cobro de derechos argentinos en el exterior e impulsar la creación de sociedades similares a SADAIC en los países latinoamericanos.

La gira, que ha sido descripta por Sergio Pujol, los llevó a Chile, Perú, Cuba y México, países que fueron visitados, como única manera de garantizar los contratos de reciprocidad.[164]

---

163. Moirón Martínez, *El mundo de los autores: Historia de SADAIC*, Sanpedro, La Plata, Buenos Aires, 1971.

164. Sergio Pujol, *Discépolo. Una biografía argentina*, Emecé, Buenos Aires, p. 277.

Discépolo aprovechó el trayecto para que su esposa, la cantante Tania (Ana Luciano Davis), se presentase en distintos escenarios de América. "Desde el punto de vista ejecutivo, el saldo de la visita a México fue la firma de un protocolo adicional al contrato existente entre SADAIC y la entidad mexicana SMACEN. El mismo establecía ciertas diferencias en la forma de cobro de derechos dadas las ventajas administrativas que México tenía en aquel momento en materia autoral. 'La música popular es fundamental para el pueblo azteca' explicó Manzi a su regreso a Buenos Aires. Mario Benard, por su parte, hizo una escapada a Nueva York para entrevistarse con los directivos de ASCAP y BMI. No se lograron grandes cosas, pero el solo hecho de abrir el diálogo con las sociedades de propiedad intelectual de los Estados Unidos —tan reacias a firmar contratos en igualdad de condiciones con los países latinoamericanos— fue evaluado por la delegación como un pequeño gran triunfo."[165]

En México, Manzi volvió a encontrarse con un viejo amigo que se había marchado como pianista de Amanda Ledesma: Héctor "Chupita" Stamponi (autor de *Flor de lino, Quedémonos aquí, Perdóname* o *¡Qué me van a hablar de amor...!*) quien también anudó una férrea amistad con Discépolo; ambos solían realizar caminatas sin rumbo aparente, y una de ellas "terminó en la casa de Cantinflas. Stamponi presenció el encuentro entre los chaplines latinoamericanos escoltados por Benard y Manzi. Entre todos agotaron una botella de cognac que el dueño de casa abrió generosamente en el gigantesco bar que tenía en su casa, una de las residencias más bellas y lujosas de la ciudad".[166]

En su paso por Cuba, la delegación de SADAIC logró que se formara la Sociedad General de Autores de Cuba, bajo la presidencia del maestro Ernesto Lecuona. Pujol subraya:

165. Sergio Pujol, ibíd., p. 280.

166. Íd., ibíd., p. 281.

"Mientras duró la gira, la iniciativa gremial estuvo en manos de Benard y Manzi".

Existe una carta de Discépolo, sin fecha, en papel del hotel Regis, de avenida Juárez 77, en México DF, dirigida a Homero, en la que le recomienda que al llegar a Panamá informe de la llegada de Tania y le faciliten sus actuaciones; le pide que hable con su abogado personal acerca de un pleito que le había presentado una productora cinematográfica para que hiciera una película que había prometido. Lo alienta en su trabajo societario a su paso por Lima, donde él había estado con anterioridad y con tono amigo y cómplice, le dice: "que tengas un buen viaje y que arregles lo que sueñas en Baires. Enrique".[167]

Aníbal Troilo recordó alguna vez que una noche, en el Tibidabo, Manzi pensó en crear un "Patio de tango", intento que se trató incluso en una asamblea con destino a su eventual fundación. "En SADAIC, estando presentes valores de singular importancia, entre los que recuerdo a Discépolo, Tania, Libertad Lamarque, Marcedes Simone, Osvaldo Fresedo, Mario Benard, César Vedani, Francisco Lomuto. Fue una pena que aquello no cristalizara, porque era el intento de darle al tango su casa histórica. Manzi había pensado en la adquisición de un terreno sobre la actual avenida del Libertador, a metros del puente del ferrocarril y a una cuadra del hipódromo. Lomuto iba a bancar, de pique, la cuestión de construir la casa. ¡Fue una lástima!", concluyó Pichuco.[168]

Hasta el fin de sus días, y pese a que debió faltar durante varios períodos a causa de sus operaciones, en la medida de lo posible Manzi continuó su trabajo gremial, concurriendo al edificio de SADAIC de la calle Lavalle casi todas las tardes, hasta que una nueva internación lo obligó a solicitar una licencia que fue definitiva.

---

167. Original en archivo Acho Manzi.

168. Julián Centeya, "El bandoneón mayor de Buenos Aires", en *Historia del tango*, Corregidor, Buenos Aires, 1980, p. 3049.

Entre otras actividades, el 25 de marzo de 1949, una comisión de SADAIC obtuvo una audiencia con el general Perón, debido a que la censura radial continuaba con todos sus efectos negativos. En la redacción de la carta que le presentaron al presidente en aquella oportunidad, se advierte la mano de Homero Manzi.

Explicaban entonces: "Ocurre que la defensa de la pureza de nuestro glorioso idioma no puede estar reñida con las expresiones populares y familiares de los argentinos, las cuales, por el contrario, lo han ido enriqueciendo paulatinamente, tal como lo demuestra la Academia Española al dar entrada en el diccionario a una abundante gama de modismos de nuestra patria. Tales vocablos — y queda entendido que no nos referimos a los que atienden al obligado decoro de expresión y concepto — hallan su natural cabida en las canciones del pueblo, pues concurren a darles el gracejo y graficismo indispensables, como asimismo situarlas en el clima, colorido y sabor auténticos; siendo por tanto, cualquier disposición restrictiva discrecional, una amenaza de asfixia para ese delicioso arte menor de nuestro país, que ha obtenido éxitos de repercusión mundial.

"El personaje humilde y pintoresco de la ficción lleva consigo algo ajeno que lo libra y lo eleva de la ficción misma; algo ajeno a todo artificio: su lenguaje. Es el que hablan, a diario, sus modelos de la vida real, en la calle céntrica, en el barrio típico, en la campaña. Posee el chisporroteo luminoso y policromo de la verba gauchesca o gitana, y es digno de considerarse cómo, por virtud de su precisión, es insuperable, en muchos casos, para dar el verdadero tono sonriente, sentimental o emotivo de la estrofa.

"El mal de las canciones, señor Presidente —continuaba la nota— no está en el uso de los elementos sonoros del habla popular, por parte de verdaderos poetas que no cultivan el bastardo y repudiable lunfardismo; el mal está en la insipidez, el ripio y la torpe sintaxis que sobre ellas se ciernen, blandidos por versificadores de lugares comunes, multiplicados a expensas de restricciones idiomáticas que

un riguroso celo extremó al principio y que pueden ser suavizadas (...) Por tales razones reiteramos a S. E. la solicitud de audiencia a una delegación de esta entidad que ha de pedirle la instauración de un régimen que, sin dejar de velar por la cultura pública, no malogre el valor creativo de la canción popular, definida por Goethe como *el poema primigenio y el protoplasma de la lírica*".

En la reunión con el presidente, en la que Manzi ofició de vocero institucional, el general Perón recordó que unos días antes, en la plataforma de un tranvía, le habían robado la billetera con bastante dinero a Alberto Vacarezza. Con su amplia sonrisa, Perón le soltó: "Don Alberto... me enteré de que los otros días lo afanaron en un bondi". Después de la carcajada, fue Manzi quien expuso el problema que afectaba a varios de los presentes en su calidad de letristas: el propio Vacarezza, Enrique P. Maroni, Enrique Cadícamo, Enrique Santos Discépolo, Charlo, Lito Bayardo, Rodolfo Sciamarella, quienes habían concurrido a la visita junto con Francisco Canaro, Aníbal Troilo, Luis Rubinstein y Santiago Adamini, entre otros.[169]

Sin embargo, y pese a promesas, idas y venidas, en los hechos se mantuvo cierta censura, al punto que SADAIC manifestó que la misma institución se encargaría de velar por el control de las obras, en una carta dirigida al Director de Radiodifusión con fecha del 27 de mayo de 1952. Al parecer, estas gestiones habrían logrado atenuar los controles oficiales, tanto que la revista *De Frente*, dirigida por John William Cooke publicó, durante más de un año y medio entre 1954 y 1955, una sección de tipo humorístico ilustrada por Oski, con el título de "Letras repelentes", que se ocupaba de los tangos cursis o de mal gusto que proliferaban en la radio, lo cual implica que la censura se había relajado de manera notable, tanto como para que los engendros permitieran elaborar una sección fija en un semanario de gran tiraje. Más tarde comenzaría una

169. Moirón Martínez, ibíd., p. 439.

nueva censura que — con matices — habría de mantenerse hasta la restauración de la democracia en 1983.

Como vicepresidente de SADAIC, Manzi fue elemento protagónico del Decimoquinto Congreso Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (CISAC), que se realizó en Buenos Aires en octubre de 1948. Arribaron delegaciones de treinta y tres países y fue inaugurado solemnemente en la Cámara de Diputados por el presidente Juan Domingo Perón, con un minucioso discurso sobre la defensa de los derechos de autor.[170]

Como dato que demuestra que los ecos de la tarea gremial de Manzi llegaron incluso a traspasar las fronteras nacionales, se puede anotar que en 1950 fue elegido presidente del Consejo Panamericano de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores (CISAC), en una reunión efectuada en Santiago de Chile en el curso de aquel año.

Ya acosado por la enfermedad, en los últimos meses de su vida debió tomar licencia, y se hizo cargo de la presidencia de SADAIC el vicepresidente Cátulo Castillo. A la muerte de Manzi, sus restos serían velados en la sede societaria de Lavalle 1547, donde habían transcurrido muchas horas de su vida en su lucha en defensa del derecho autoral.

---

170. Discurso completo del presidente Perón, ibid., p. 265.

Vida cotidiana: humor, libros y burros

En un artículo publicado en la revista *Gente*, Horacio Ferrer y Alejandro Saint Germain recogen un testimonio de Casilda Iñíguez, esposa de Manzi, que brinda una clara aproximación a cuáles eran sus hábitos diarios: "Homero se levantaba al mediodía. Realizaba sus veinte o treinta llamadas telefónicas —algunas de las cuales eran, habitualmente, una invitación para almorzar, se vestía muy rápido, y en Oro y Libertador abordaba su taxi. Siempre tomaba el mismo automóvil, que lo llevaba aquí y allá y lo esperaba en todos lados. Reaparecía casi siempre en horas de la madrugada. El cambio de programa era los fines de semana: iba, con Pichuco y Razzano, invariablemente al Hipódromo. No tenía suerte. En la ruleta, por el contrario, sí.

"Es cierto que no tenía horarios. Con Ulyses Petit de Murat solían escribir de dos a cinco de la tarde: él era un hombre de orden. Pero generalmente, comenzaba a escribir cuando llegaba a casa, fuera la hora que fuera. Me despertaba a cada rato a leerme fragmentos de lo que estaba redactando. Tenía tal velocidad de pensamiento que una mañana, entre llamada y llamada de teléfono, llamó a la sirvienta y le dictó un argumento cinematográfico. ¿Beber? Poco. Un jerez, a veces.

"No tenía amor por sus pertenencias, con la sola excepción de su biblioteca, no extensa, pero agotada de lecturas.

Un día, con ciertos derechos grandes que había recibido de los Estados Unidos, adquirió un automóvil Buick último modelo. Salió con él y se lo olvidó quién sabe dónde: jamás volvió a encontrarlo. Igual con la plata: no se fijaba cuánto tenía, llevaba el dinero arrugado en el bolsillo del pantalón. Cuando necesitaba, siempre conseguía: una vez llegó a leer un argumento inexistente —las hojas estaban en blanco— para lograr un anticipo del productor. A mí nunca me faltó plata".[171]

La familia vivía en un departamento de la calle Oro 3034, a pasos de la actual avenida del Libertador, entonces avenida Alvear. La vivienda contaba con un living, un comedor, un escritorio donde Homero tenía su biblioteca, dos dormitorios y dependencias de servicio.

Cuenta Acho: "En los primeros tiempos escribía sus trabajos en una vieja máquina Royal que luego cambió por una Underwood, relativamente portátil, con su caja negra. Pero en sus viajes utilizaba una portátil marca Hermes. En la esquina, frente a la florería de Pablito, que quedaba en la esquina de avenida Alvear, lo esperaba el taxi de Manolo, un doble faetón Plymouth. El viejo siempre tenía buen humor y en el barrio todo el mundo lo conocía; era una época en la que muy pocos porteños gastaban barba y su estampa se había hecho popular porque hablaba con todo el mundo desde el balcón. Al diariero le gritaba '¡Señor periodista! traeme tal o cual revista'. Le hacía bromas al fiambrero, Manuel Fiorito, a quien él llamaba Manuel Guapí, porque le había contado que había viajado a Bariloche y en lugar de mencionar el lago Nahuel Huapi decía que le había impresionado el lago 'Manuel Guapí'. Era amigo de Luis Angiorama, el tintorero, al que también hablaba desde el balcón. Tampoco le gustaba ir a la peluquería, al principio se hacía cortar el pelo por nuestro portero, que decía que le había cortado nada menos que a Jorge Newbery, y después venía una vez por semana Ricardo, que era un peluquero que tenía el negocio, con venta

171. Revista *Gente*, Buenos Aires, 8 de mayo de 1969.

de lotería, en Sarmiento y Callao. El viejo era genial", concluye entusiasmado.

También tuvo caballos de carrera, los que —según algunos amigos— más de una vez le dieron algún disgusto económico. "El primer caballo que tuvo en realidad fue una yegua: *Vidalita*, que la habían comprado entre varios, eran como diez: Carlos Menica, José Razzano, Julio De Caro, Héctor Stamponi, Pichuco y varios más. Papá decía que por suerte nunca ganaba, porque si no, tirando de la yegua, los dueños eran tantos que iban a parecer los barqueros del Volga. Luego, él solo tuvo otros caballos: *Poor Wryth* y *Los Andes*, que había comprado al haras Lonquimay, y en una oportunidad lo hicieron correr en dos carreras el mismo día: en la primera ganó y en la octava salió segundo y después hubo que operarlo de una pata."[172]

Doña Hilda Manzione recuerda: "A Homero le gustaba muchísimo ir a las carreras y nos arrastraba a la familia, que le seguíamos el tren: el sábado a Palermo y al día siguiente a La Plata o a San Isidro".[173] Acho agrega: "A veces perdía todo: un día, volvió sin el auto". (Como se vio con anterioridad, en el recuerdo de la esposa la historia era distinta, acaso más ingenua, o simplemente, buscaba convertir en distracción, lo que era compulsión lúdica. Una manera de no empañar la memoria de su marido. Una forma del cariño.)

Respecto de los libros, otra de sus pasiones, el índice de su biblioteca deja al descubierto que conservaba algunos volúmenes de Derecho, varios clásicos argentinos: Juan Bautista Alberdi, Domingo F. Sarmiento, Olegario Andrade, José Manuel Estrada, Esteban Echeverría, Joaquín V. González, José Hernández, Leopoldo Lugones, Manuel Gálvez, Vicente Fidel López, José María Ramos Mexía, Lucio V. Mansilla, Julián Martel, las memorias del general Paz, varios volúmenes de la obra de Roberto Payró, distintos títulos de Ricardo

172. Entrevista con Acho Manzi, marzo de 2000.

173. Entrevista con el autor, marzo de 2000.

Rojas (incluso los ocho tomos de *La literatura argentina*), Belisario Roldán, Manuel Ugarte, Adolfo Saldías, Eduardo Wilde, Paul Groussac, Fray Mocho, los nueve tomos de las historias de Belgrano y de San Martín y *La guerra del Paraguay* de Bartolomé Mitre, el *Tempe Argentino* de Marcos Sastre, *Santos Vega* de Rafael Obligado, los poemas de Evaristo Carriego y las *Instrucciones a los mayordomos de estancias* de Juan Manuel de Rosas, para mencionar sólo algunos.

Entre sus contemporáneos figuran libros de Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Nicolás Olivari, Raúl González Tuñón, Horacio Rega Molina, Baldomero Fernández Moreno, Benito Lynch, José Bianco, Arturo Capdevila, Juan Carlos Dávalos, Samuel Eichelbaum, Carlos Ibarguren, Ricardo Levene, José Luis Lanuza, José Pedroni, Silvina Ocampo, Raúl Scalabrini Ortiz, Ulyses Petit de Murat.

De la literatura y la historia universal, han sido registrados desde el *Ulyses* de James Joyce hasta *La miseria de la filosofía* de Carlos Marx; sin que falten nombres tan variados como Sherwood Anderson, Leopoldo Alas, Rafael Alberti (con una dedicatoria que trasluce un amistad íntima), Bocaccio, Henri Barbusse, las obras completas del anarquista Rafael Barret, obviamente *El Quijote*, Erskine Caldwell, cinco tomos de Chesterton, la Obra completa de Fedor Dostoievski (muy subrayada y con notas al margen), cinco títulos de Anatole France, dos de Gustave Flaubert, dos de William Faulkner, varias novelas de Gorki y André Gide, Homero, Víctor Hugo, Aldous Huxley, seis biografías de Emil Ludwig, André Maurois, Frederich Nietzsche, Gérard de Nerval, Eugene O'Neill, Plejanov (*Cuestiones fundamentales del marxismo)*, las *Vidas paralelas* de Plutarco, las obras en prosa de Francisco de Quevedo, los por esos años infaltables Erich María Remarque (*Sin novedad en el frente* y *De regreso*) y Romain Rolland, *El contrato social* de Jean Jacques Rousseau, las *Obras completas* casi desvencijadas por tantas lecturas de William Shakespeare, *El pensamiento vivo de Marx* de León Trotsky, seis tomos de Oscar Wilde, libros de poemas de Federico García Lorca y una decena de títulos de Stefan Zweig.

Se trata de una biblioteca de unos dos mil volúmenes, muy cuidadosamente seleccionada, que, cuando la conocí en los años sesenta, constituía una colección leída y trajinada, con volúmenes subrayados y frecuentemente comentados en los márgenes. Por los títulos también es observable la variedad de intereses, el gusto por la literatura y una notable amplitud ideológica. Que en lo histórico se mezclen las obras de Alberdi, Mitre o Sarmiento, junto a las de historiadores liberales como Alberto Palcos y Ricardo Levene con textos de índole revisionista, como los de los hermanos Irazusta o Ibarguren y algún volumen del propio Rosas, indica carencia de sectarismo.

Como pocos elementos, las bibliotecas muestran la verdadera índole intelectual de sus dueños: en una simple recorrida, un ojo acostumbrado puede deducir gustos e inclinaciones de su propietario. Que en el índice de Manzi no figurasen libros de segunda o tercera categoría, implica, de paso, que no guardaba volúmenes por el mero hecho de atiborrar estanterías, sino por curiosidad e interés. A sus muchas actividades, Homero agregaba la de lector, como se descubre gracias al fichero conservado por Acho. Sus libros —en general— eran los que podía atesorar cualquier escritor argentino interesado por la historia y la política, como lo era Manzi, cuyas inquietudes no se limitaban a la literatura, sino que se extendían a la filosofía, el teatro, la política y los temas económicos.

Últimos tangos y canciones 1947-1951

A este período corresponden algunos poemas fundamentales en la obra manziana, como *Sur, Eufemio Pizarro, Romance de barrio, Oro y plata, Discepolín* y *Sosteniendo recuerdos*, que se analizan en otros capítulos del libro, pero también deben destacarse: *Ché, bandoneón, El último organito,* y un tema menor, pero que guarda el sabor de las evocaciones: *Recordando*; incluso alguno como *Una lágrima tuya*, cuyos versos poseen escaso valor, pero que en conjunción con la partitura de Mariano Mores conformaron un tango en su momento exitoso, y que aún mantiene su vigencia a través de grabaciones de diversas orquestas.

En las cuartetas simples de *Recordando*, con música de Aníbal Troilo, que fue estrenado en 1949, pero que no alcanzó el disco, Manzi pasa revista a sucesos del ayer:

Memorias de la Sportiva
cuando en lluvioso domingo
los once del cuadro gringo
no nos pudieron ganar.

Cuando sacamos en andas
a "Chamberguito" Laforia,[174]
festejando la victoria
que le atajó en un penal.

Cuando se iniciaba Arolas
y era payador Gabino,
y en el retablo argentino
triunfaban los Podestá.

Cuando se inundó Pompeya
allá por el Centenario
y propiciaron los diarios
la colecta popular.

Cuando se incendió el correo
y los bravos de Calaza[175]
con cuatro bombas escasas
lo pudieron detener.

Cuando se abrió la Avenida
con fiestas municipales
y las boinas radicales
triunfaron en Santa Fe.

En el homenaje al instrumento identificatorio del tango, Manzi corporiza y otorga un alma al bandoneón, cuyo sonido explica mejor la síntesis poética del tango que cualquier tratado erudito, y como si dialogara con un amigo, anota:

174. Se refiere a José Buruca Laforia, arquero del Alumni y de la selección nacional, en la primera década del siglo XX.

175. Jefe del Cuerpo de bomberos de la Capital en las últimas décadas del siglo XIX y la primera del XX.

El duende de tu son, ché bandoneón,
se apiada del dolor de los demás
y al estrujar tu fueye dormilón
se arrima al corazón que sufre más.
Esthercita y Mimí, como Ninón,
dejando sus destinos de percal,
vistieron al final mortajas de rayón,
al eco funeral de tu canción.

Bandoneón,
hoy es noche de fandango
y puedo confesarte la verdad,
copa a copa, pena a pena, tango a tango,
embalado en la locura
del alcohol y la amargura.
Bandoneón,
para qué nombrarla tanto,
no ves que está de olvido el corazón,
y ella vuelve noche a noche como un canto
en las gotas de tu llanto,
¡ché bandoneón!

Tu canto es el amor que no se dio
y el cielo que soñamos una vez
y el fraternal amigo que se hundió
cinchando en la tormenta de un querer.
Y esas ganas tremendas de llorar
que a veces nos inundan sin razón,
y el trago de licor, que obliga a recordar
si el alma está en "orsai", ché bandoneón.

Alguna vez, Manzi había anotado, como preparándose a los versos del tango: *El bandoneón es un alma que tomó forma de gusano a fuerza de arrastrarse detrás de un amor imposible. Cuando estaba por morirse de pena en una esquina olvidada del mundo las caricias de las manos criollas lo ayudaron a sufrir su congoja. Al*

hombre de su pena solitaria, el tango le entregó el pan de una amistad derecha y compañera. El suburbio lo emborrachó en sus copas para hacerlo.[176]

El otro tema fundamental es *El último organito* sobre música de su hijo. Para Manzi, el organito representaba la infancia, y su sonido estaba adherido a los primeros recuerdos del barrio de Boedo, ya que el negocio del que partían diariamente algunos aparatos a recorrer las calles quedaba a la vuelta de su casa; desde muy chico le había llamado la atención ese artefacto pintado de colores vivos del que salía música, y que con frecuencia portaba un lorito que con el pico elegía una tarjeta con predicciones, rosa o celeste, de acuerdo al sexo de quien lo consultaba.

Esa vuelta al pasado más lejano, cuando él ya conocía la inmediatez de su fin, además de mostrar el tono nostálgico y tristón de las evocaciones, resulta al mismo tiempo un réquiem para su vieja ciudad y para su propia vida. No es sólo un homenaje al organito de Carriego, que por un problema cronológico, le cantaba a su contexto, al instrumento que volvía cotidianamente *repitiendo el eterno, familiar motivo del año pasado.* A mediados de siglo ya los organitos habían prácticamente desaparecido, y Manzi recurrió entonces a la elaboración del retorno de una imagen fantasmal, casi desdibujada, como si en un sueño reaparecieran las aristas míticas de la idealización:

Las ruedas embarradas del último organito
vendrán desde la tarde buscando el arrabal,
con un caballo flaco y un rengo y un monito
y un coro de muchachas vestidas de percal.

Con pasos apagados elegirá la esquina
donde se mezclen luces de luna y almacén,
para que bailen valses detrás de la hornacina
la pálida marquesa y el pálido marqués.

176. Original en el archivo de Acho Manzi.

El último organito irá de puerta en puerta
hasta encontrar la casa de la vecina muerta,
de la vecina aquella que se cansó de amar;
y allí molerá tangos para que llore el ciego,
el ciego inconsolable del verso de Carriego
que fuma, fuma y fuma sentado en el umbral.

Tendrá una caja blanca el último organito
y el asma del otoño sacudirá su son
y adornarán sus tablas cabezas de angelitos
y el eco de su piano será como un adiós.

Saludarán su ausencia las novias encerradas,
abriendo las ventanas detrás de su canción,
y el último organito se perderá en la nada,
y el alma del suburbio se quedará sin voz.

Meses antes de su muerte, y cuando ya había sido operado más de una vez, en tándem con Raph Pappier, dirigió *El último payador*, interpretada por Hugo del Carril. El estado de salud de Homero no le permitió asistir a toda la filmación, que en los hechos estuvo a cargo de su compañero de equipo. (Con anterioridad, en 1948, tras las primeras intervenciones quirúrgicas, había codirigido con el mismo Pappier *Pobre mi madre querida*, interpretada por Emma Grammatica y Hugo del Carril.) Meses después de realizar esa historia fílmica de Bettinoti, Pappier dirigió *Escuela de campeones* sobre guión de Manzi. La película, interpretada por Georges Rigaud y Silvana Roth, evocaba la historia de Alumni, el mítico equipo de los comienzos del fútbol argentino y la biografía de Alejandro Watson Hutton, docente británico introductor de los rudimentos del deporte en la Argentina, donde debió luchar contra el rechazo y la incomprensión de la sociedad ante un juego que consideraban "cosa propia de esos locos ingleses".

En un principio se había pensado que Manzi podría colaborar en todo el proceso de dirección, pero la enfermedad no le permitió siquiera terminar el libro, que debió ser

concluido con la colaboración de Carlos Alberto Orlando. El filme se estrenó el 19 de diciembre de 1950, en la sala del cine Broadway, y la crítica destacó la calidez de la recreación histórica del texto de Manzi. La Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina entendió que la película contenía los méritos necesarios para llevarse el premio como la mejor del año. Homero ya había muerto y Acho no pudo contener su emoción cuando recibió el galardón de manos de Chas de Cruz.

Los días finales

Homero supo que estaba enfermo de cáncer de colon en diciembre de 1946, y desde entonces peleó a brazo partido con la muerte. Alguna vez, Acho lo encontró diciéndose al espejo: "¡Pensar, Barba, que te vas a morir!". Homero sufrió seis operaciones por diversas metástasis, y de cada una volvía a levantarse y trataba de llevar una vida lo más normal posible, mientras la enfermedad continuaba su curso. Las primeras internaciones se realizaron en el Instituto del Diagnóstico y la última, que fue prolongada, en el Instituto Costa Buero que funcionaba en un edificio de Uriburu y Paraguay. Cuenta el doctor Juan Carlos Lorenzo que una tarde lo llamó el legendario cronista de policiales Francisco Loiácono, conocido en la mítica porteña con el sobrenombre de *Barquina*,[177] íntimo de Manzi, de Cátulo y de toda la bohemia tanguera de la primera mitad del siglo y le dijo: "Hay que operarlo al Barba, otra vez, pero está seco y no tiene un mango". Explica Lorenzo

---

177. El periodista Francisco Loiácono, cronista de policiales del diario *Crítica*, había recibido ese apodo por parte de su compañero de redacción, el poeta Carlos de la Púa. Algunos dicen que porque en su época de ascensorista del diario lo hacía andar "a los barquinazos"; Raúl González Tuñón afirmaba —en cambio— que era debido a su renguera "que lo obligaba a caminar contoneándose, a los barquinazos".

que inmediatamente se puso en contacto con el entonces ministro de Salud Pública, Ramón Carrillo (quien también era amigo de Manzi) y le expuso el caso. Y éste le respondió: "En el Bazterrica no puede ser, porque este mes hice internar a tres pacientes gratis y no puedo insistir. Lo mejor va a ser que lo internen en el Costa Buero. Dígale a Matera que lo ubique en el despacho del director para que Manzi esté cómodo y que él se mude a otro despacho". No de muy buena gana, Matera aceptó la sugerencia del ministro y así cambió de destino lo que hasta ese momento era un escritorio administrativo. Y por esa habitación reacondicionada pasaron muchos de sus amigos y — por supuesto — varias veces el propio Carrillo.

"Cuando fui a buscarlo a su casa, él ya presentía o sentía que estaba en el final, y me pidió que antes de ir al sanatorio, el chofer diera una vuelta alrededor del hipódromo. 'Quiero verlo por última vez', sonrió", concluye Lorenzo.[178]

Hipólito Jesús Paz, que por entonces compartía el gabinete del primer gobierno peronista como ministro de Relaciones Exteriores, cuenta que después de haber conocido a Manzi una noche con Troilo, Mariano Mores y Barquina en el viejo restaurante "El pescadito" del barrio de La Boca, lo encontró asiduamente en la casa de Carrillo, "porque eran muy amigos", precisa. Y recuerda: "Una mañana de 1951, Manzi ya estaba mal, lo fuimos a ver Carrillo, Barquina y yo. Entramos y Barquina le pregunta a Manzi: '¿Y cómo andamos?'. 'Mal, dice Manzi, me voy, ya me voy'. Y entonces Barquina le responde: '¡No! Llegó el mionca de reculata, se bajó la temuer, golpeó la tapuer, entró, te vio y dijo: ¡Larguía que es un gomía! y se mandó a mudar'. Manzi se rió y Carrillo, por supuesto, y éste le dice a Manzi: '¿Qué precisa?'. Y Manzi, que era muy jugador, necesitaba el teléfono para todo, hasta para encargarse un traje; pero sobre todo, para jugar. Y entonces le dice: 'Mire, tordo, me haría falta una línea telefónica'. Carrillo, sorprendido, le pregunta: '¿Pero no tiene teléfono?'.

178. Entrevista con el autor, abril de 2000.

'Sí, pero sabe lo que pasa, tordo: que a veces a uno le dan un dato, el teléfono no funciona y uno se lo pierde'. Y entonces Carrillo le responde: 'No se preocupe, esta misma tarde va a tener su teléfono'. Y lo tuvo".[179]

Acho cuenta que en la última operación de médula espinal, realizada a propuesta de Matera para quitarle los dolores, Manzi le pidió que retrasaran su paso al quirófano, porque tenía un dato en la segunda carrera de San Isidro y no se lo quería perder.

Meses o semanas antes, en el intervalo entre dos operaciones, y mientras estaba internado, escribió el poema *Definiciones para esperar mi muerte*, del que años después Susana Rinaldi realizaría una notable creación al incluirlo en un disco íntegramente dedicado a Homero:

Puedo cerrar los ojos
lejos de las pequeñas sonrisas que conozco.
Escuchando estos ruidos recién llegados.
Viendo estas caras nuevas.

Como si de pronto
los mil lentes de la locura
me trasladaran a un planeta ignorado.

Estoy lleno de voces y de colores
que juraron acompañarme hasta la muerte
como amantes resignadas
al breve paso de mi eternidad.

Sé que hay recuerdos que querrán abandonarme
sólo cuando mi cuerpo hinche un hormiguero sobre la tierra.
Sé que hay lágrimas largamente preparadas para mi
ausencia.

179. Entrevista con el autor, marzo de 2000.

Sé que mi nombre resonará en oídos queridos
con la perfección de una imagen.

Y también sé que a veces dejará de ser un nombre
y será solo un par de palabras sin sentido.

Estoy lleno de voces y de colores.
Unas veces recogidos en el sonambulismo
de la marcha.
Otras, inventados tras mi propia soledad.

Con ellos se integrará un cortejo final de despedida.
Se cambiarán en lágrimas y palabras piadosas.

Pero hoy, en medio de lo que todavía no he podido amar,
evoco a los marinos encerrados en las paredes altas de
la tormenta;
a los soldados caídos sobre hierbas lejanas;
a los peregrinos que duermen bajo la sombra de árboles
innominados;
a los niños que yacen contemplando el yeso de los
hospitales
y a los desesperados, que entregan el último gesto
frente al paisaje final e instantáneo de la demencia.

Acho recuerda: "Tenía unos dolores espantosos y cuando estaba en casa, alguna vez tuve que ponerle yo mismo (que no sabía hacerlo) una inyección de calmantes, porque no se podía esperar a que llegara la enfermera. Pero en cuanto le hacía un poco de efecto, se ponía a trabajar de nuevo".

En esas condiciones escribió *Discepolín*. Era el homenaje al amigo querido, con quien había compartido la bohemia del tango, las noches en el Tibidabo escuchando la orquesta de *Pichuco*, las tardes de café y las semanas de gira por Latino-américa. En las circunstancias físicas por las que estaba

pasando, Manzi prefirió trocar el lamento por la creación y así se mantuvo mientras sus fuerzas se lo permitieron.

"Un día de marzo de 1951, a las nueve de la mañana, desde su cama en el sanatorio, Manzi le dictó por teléfono la letra a Troilo. Zita había despertado a Pichuco que, medio dormido, copió en un papel los versos de *Discepolín*. Ese día habían ido a visitar a Manzi José Barcia y Emilio Perina. Este último recordó años después: 'Homero le fue dictando los versos. ¿Te gustan, Pichuco? — a veces también le decía Pichuca, si quería provocarlo... Entonces cortó la comunicación y siguió hablando (...) No habría pasado media hora cuando sonó el teléfono. Era Troilo que lo llamaba para hacerle escuchar la música de *Discepolín* (...) Discépolo escuchó por primera vez el tango en su honor una tarde de 1951, en su departamento de Callao. (Osvaldo) Miranda y Amelia, su mujer, estaban de visita cuando llegaron Troilo, Zita y Manzi, recién salido de la clínica. Manzi sacó un papel y empezó a leer *Discepolín*, con el tarareo de fondo de Troilo. Enrique derramó una lágrima cuando llegó la parte *con tu talento enorme y tu nariz*".[180] El retrato describía:

Sobre el mármol helado, migas de medialuna
y una mujer absurda que come en un rincón;
tu musa está sangrando y ella se desayuna;
el alba no perdona, no tiene corazón.
Al fin ¿quién es culpable de la vida grotesca,
y del alma manchada con sangre de carmín?
mejor es que salgamos antes de que amanezca,
antes de que lloremos, ¡viejo Discepolín...!

---

180. Sergio Pujol , íbid., p. 318.

Conozco de tu largo aburrimiento
y comprendo lo que cuesta ser feliz,
y al son de cada tango te presiento
con tu talento enorme y tu nariz.
Con tu lágrima amarga y escondida,
con tu careta pálida de clown
y con esa sonrisa entristecida
que florece en verso y en canción.

La gente se te arrima con su montón de penas
y tú las acaricias casi con un temblor;
te duele como propia la cicatriz ajena
aquel no tuvo suerte, y ésta no tuvo amor.
La pista se ha poblado al ruido de la orquesta;
se abrazan bajo el foco muñecos de aserrín.
¿No ves que están bailando...? ¿No ves que están de fiesta?
Vamos que todo duele, ¡viejo Discepolín...!

Manzi alentaba a su amigo *Vamos que todo duele*, él que tenía el cuerpo aniquilado y moriría apenas unas semanas más tarde. Ignoraba que en los últimos tramos del año, Discépolo, que ya había conocido *los dolores propios y la cicatriz ajena*, habría de sufrir también los dolores provenientes de la intolerancia política.

A mediados de ese mismo año, y como parte de la campaña para la reelección de Juan Domingo Perón en los comicios de noviembre de 1951, la Secretaría de Prensa de la presidencia le encargó a Discépolo una serie de charlas de propaganda oficial. Los monólogos, escritos e interpretados por el mismo Discépolo, comenzaron a emitirse el 11 de julio de 1951, dos meses después de la muerte de Homero. La voz de la oposición estaba prohibida en las radios y las opiniones del autor de *Cambalache* constituían una crítica muchas veces feroz a los políticos que habían gobernado hasta la asunción del peronismo. Se transmitían en cadena para todo el país en el horario central de las ocho y

media de la noche y rápidamente tomaron para el público el nombre que Discépolo le había dado a su supuesto interlocutor anónimo. Para todos eran las charlas de Mordisquito. Y así las recogió la historia.

El país se encontraba dividido y rencoroso, y en pocas semanas su responsable se convirtió en el receptor de los odios al régimen. No lo perdonaron: era silbado al entrar en un restaurante, sus antiguos amigos le negaban el saludo, recibía llamadas a cualquier hora de la madrugada para insultarlo, rompían sus discos en la calle. Llegaron a comprar la totalidad de las entradas del teatro donde interpretaba *Blum*, para que se encontrara ante un auditorio vacío.

Discépolo no había previsto ni esperaba estas consecuencias. Como resultado sufrió una profunda depresión, que lo llevó a la muerte el 23 de diciembre de 1951. En cierta oportunidad, consulté a su hermano Armando, el notable dramaturgo (autor de *Stéfano, Mateo, Mustafá, Relojero,* y creador del género grotesco) sobre las causas de ese final, y me respondió: "Enrique se murió de ganas". Por eso no se equivocaba Manzi al proponer: *Mejor es que salgamos antes de que amanezca, / antes de que lloremos, ¡viejo Discepolín!*

Después de escribir el tango dedicado a su amigo, ya en sus últimas semanas de vida, Manzi continuó escribiendo. Así dejó inconcluso su poema *Último viaje de Quiroga,* que se ha comentado más arriba y que incluye algunas cuartetas notables:

La gente lo previene y él no les hace caso
y piensa mientras muerde su labio sin bigote,
"¡No han nacido los machos que me salgan al paso
ni se templó la daga que me corte el cogote!

"¡Pucha con este Ibarra siempre tan desconfiado
y con esa manía de endilgarme un consejo,
nada menos que a mí que empecé de soldado
y llegué a general regalando pellejo."

Le asustan a la gente que lleva en el cortejo,
con cuentos de camino y crímenes villanos,
como ser, las memorias de aquel sangriento viejo
que galopó dos leguas las tripas en las manos.

"¡Déjense de pavadas y enganchen la galera!
Por cuenteros y maulas les meterías una soba.
¿Qué quieren, que a mis años pida la escupidera
y me quede en Santiago masticando algarroba?"

La mañanita brilla con un sol de verano.
A la vieja del mate le tiembla hasta la espuma.
Ella tuvo un valiente que partió con Belgrano
hasta que lo tripearon los cuervos de Ayohuma.
....
El coche cruza el campo repechando albardones,
después de hacer un vado cejeador en el río
y costea las chacras de dorados melones,
que maduran al fuego de los hornos de estío.

Una paisana asoma con su alforjón peruano
tranqueando a contrarrumbo de la ilustre galera
y al ver de qué se trata saluda con la mano
y haciéndose a un costado, bajo un mistol espera.
....
Él es un general de machete y espuela,
con nalgas para el trote y sangre de pelea;
no como el manco Paz, contador sin abuela,
que le ganó dos manos peleando a la europea.
....

También quedó sin terminar un guión cinematográfico sobre Jorge Newbery, pionero de la aeronáutica argentina, personaje con visos de leyenda, sobre el cual había realizado con anterioridad una audición radiotelefónica con la que obtuvo un notable éxito de audiencia, como parte de su serie *Por algo*

los quiso el pueblo. Poco antes había tenido tiempo y ánimo para escribirle un sencillo poema a su viejo amigo, vecino del barrio y compañero de las tenidas políticas, José Constantino Barro, que ahora se desempeñaba como ministro de Industria y Comercio. Barro conservó durante años una copia del texto debajo del vidrio de su escritorio, en el sexto piso del edificio del gremio de Luz y Fuerza donde funcionaba la redacción de la revista *Dinamis*, donde tuve oportunidad de dialogar muchas tardes con él, que se desempeñaba en la oficina de publicidad del mensuario. Barro aflojaba su gesto aparentemente adusto para hablar de su entrañable amistad con Manzi, de la época en la que compartían desventuras, de tenaz militancia yrigoyenista, y también de los últimos días del poeta. El poema una despedida y un guiño carente de pretensiones. Un apretón de manos. Un simple recuerdo antes del fin:

José Constantino Barro.
Siempre mascando un proyecto.
Siempre pitando un cigarro.

Barba caninegra espesa,
te pinta en labriego viejo.
Jornadas en la dehesa,
minutos en el cortejo

....

Garganta que gruñe, apenas.
Ojos que lloran, acaso,
pues el deber y las penas
no saben andar del brazo.

....

Tu corazón de gallego
tiene carbones de fragua.
Para salvarlo del fuego
hay que encenderlo en el agua

....

No habremos de publicar
este poema sangriescrito.
Que será para gustar
entre amigos, despacito.

¿Por qué te escribo estas cosas
cerca ni sé de qué trecho,
tal vez donde broten rosas
entre las manos y el pecho?

No digo que eres perfecto
sino que así, burdo y recto
ya casi eres un concepto
José Constantino Barro.
Siempre quemando un proyecto
Siempre prendiendo un cigarro.

En los días finales, Manzi redactó los versos de su última creación: el tango *Sosteniendo recuerdos*, donde vuelve al tema campero, sin duda a Santiago del Estero; como si al entender que su vida cerraba el círculo, pretendiera regresar a las primeras imágenes, a los campos donde había pasado los años más lejanos y a los que durante tantos veranos había regresado una y otra vez para no quebrar sus raíces provincianas.

En la letra de *Sosteniendo recuerdos* su acercamiento al tema campesino se produce a través de una metáfora que apenas logra esconder su situación. Conmueve un verso en el que con discreción alude a su propio estado físico: *Sólo quedan tus huesos sosteniendo recuerdos:*

Contemplando las tardes a la sombra del rancho,
parecieras un alma que se ha puesto a fumar.
Arrugada la cara, retorcidos los dedos,
desteñidos los ojos de mirar y mirar.

Tu Jacinta descansa en la casa del cielo,
tus muchachos son hombres y los hombres se van.
Sólo quedan tus huesos sosteniendo recuerdos
y sobando correas y esperando el final.
....

¡Gaucho viejo...! ¡ Quién te viera.
como entonces china en ancas,
veinte abriles y un amor.

¡Quién te viera...! Surco, reja, pan y mate,
potro y lonja, tropa y huella
puro brazo y corazón.

¡Gaucho viejo...!
Por las leguas,
vientos Pampas se frotaron
contra el barro de tu piel.

¡Gaucho viejo...! Tiempos duros,
soles fuertes,
y las frías noches largas,
dibujaron tu vejez.

(Acho recuerda un detalle anecdótico sobre la última internación de Manzi: uno de los enfermeros permanentes de su padre en la clínica era Jorge Antonio, personaje que habría de transformar su situación económica de manera sorprendente. En los tramos finales del primer gobierno de Juan Domingo Perón, Jorge Antonio era un magnate, introductor de la fábrica Mercedes Benz en la Argentina.)

El cuerpo devastado de Homero no pudo resistir la última intervención. Alén Lascano describe: "Carne doliente y tajeada cien veces sin salvación. Y una tez demacrada, apenas sobre los huesos. Y unas pupilas ausentes en ese rostro de barbita asiria y revuelta, agoniza en el sanatorio

Costa Buero al llegar las ocho de la mañana de aquella mañana otoñal. Era el 3 de mayo de 1951".[181] Tenía cuarenta y tres años.

Homero fue velado en la sede de SADAIC, en la calle Lavalle. Una multitud se agolpó en la vereda, mientras en el salón se amontonaban las coronas, entre las que se destacaban una de Juan Domingo Perón y otra de Eva Perón. Con las horas, a partir del momento en que la noticia comenzó a difundirse a través de las emisoras radiales y los diarios de la tarde, empezaron a llegar personalidades vinculadas al tango, al mundo autoral, al cine, al teatro, actores y actrices que alguna vez habían trabajado con él. Técnicos de sus últimas películas, figuras de la política, militantes y dirigentes, amigos de la infancia, antiguos compañeros de andanzas universitarias, sus correligionarios de FORJA, colegas del periodismo, y también curiosos, de esos a quienes la muerte de una persona ilustre provoca cierto interés morboso que se mezcla con la esperanza de ver frente a frente a nombres del mundo del espectáculo y poder saludarlos.

Barquina, pese a sus muchos años de haber recorrido el submundo de la crónica policial, no pudo evitar conmoverse ante la muerte, no por esperada menos dolorosa, del viejo amigo. Instalado al lado del féretro, puso su mano en la frente de Homero y le dijo a Cátulo convencido: "¡Esto no tiene reposición!". Y era cierto.

Durante algunas horas, Pichuco, que no había parado de llorar frente al cadáver, desapareció de la capilla ardiente. Estaba encerrado en su casa, componiendo la que acaso sea su mayor creación instrumental: *Responso.*

Años después le pregunté a Troilo por qué interpretaba ese tango en tan pocas oportunidades. Me respondió que volver a escucharlo lo ponía tan triste como el primer día.

181. Luis C. Alén Lescano, ibíd.

"Homero era diferente a todos", me dijo. Con el tiempo, Pichuco escribió un breve poema que grabó sobre algunos compases de *Sur*, en su disco de homenaje, *Para vos, Homero:*

Parece ser que llamaras a la puerta,
parece ser que espiaras al ayer.
Y entre una y otra cosa
avanzó la vida de todas esas cosas,
y te dijo desde lejos:
Barba... Barba...
Estoy tan cerca...
Que casi no te oigo.

El sepelio se realizó en el panteón de SADAIC, en el cementerio de la Chacarita, poco después de las cuatro de la tarde del 4 de mayo. La lista de oradores fue extensa. El presidente de la Nación envió en su nombre a su edecán aeronáutico, comandante Eduardo Allió. En las puertas del panteón, habló en primer término Cátulo Castillo, en nombre de la institución de la que Manzi era presidente. Luego lo hicieron: Alberto Vaccarezza, por ARGENTORES; Francisco García Giménez por sus amigos de SADAIC; Alejandro Berruri, en nombre de Consejo Panamericano de la CISAC; Edmundo Bianchi por los autores del Uruguay; Homero Expósito por Autores Unidos; Antonio De Bassi por la Casa del Teatro; Jorge Farías Gómez por los residentes santiagueños; Arturo Jauretche por sus amigos; Augusto César Vatteone por la Sociedad de Directores Cinematográficos y Martín Pablo Álvarez, por los empleados de SADAIC.

Cátulo dijo entre otras cosas: "Ya lo sabíamos todos. Este instante en el que había que entregarte el adiós desde un entarimado. Y mucha gente. Y una noche muy larga de angustiosos saludos y de lágrimas, y el apretón de manos y el abrazo.

"Y tu madre, deambulando entre flores, como un viejo quebracho, con la mirada firme —hora tras hora— hasta el momento mismo en que podríamos recogerla en los brazos, desplomada.

"Ya sé que lo sabíamos pero también lo ignorábamos todo, y a fuerza de ignorarlo lo sabíamos, y esta esperanza nuestra de que no fuera así lo decretado. Y también, tus engaños, cuando te sonreías con esa misma cara que miramos durmiendo, afilada y cerúlea, con tu barbita negra que tenía hilachas blancas y el cuerpo lastimado en todas partes".

Y continuó más adelante: "Se acercó con sus cosas, que tenían la simpleza genial del propio pueblo. Un trasunto de calles orilleras, arboladas y viejas como el duende que transitó sus tangos, y que vivió en sus ojos que eran negros y tristes y profundos (...) Era ese misterio eterno que lastima el insomnio de los hombres que piensan y que sufren y crean, cuando vuela la idea y el cerebro adquiere dimensiones de cosmos, sin medida posible (...) Él recibió el impacto de un barrio suburbano, sureño y empinado sobre las piedras hoscas que recorrió la chata de Damián, el carrero. Él recibió los suspiros más dulces de la chiquilla humilde que vivía en la casa de enfrente, entre las verjas donde había campanillas y un cedrón y una planta de malva. Llegaban desde lejos, musicales y hondos, los golpes del herrero, y había silbatina de muchachones simples que se acostaban tarde contemplando a la luna, o al vigilante gaucho desde aquella vidriera (...) Su barba crecida, casi excéntrica, le dio fisonomía de patriarca. Un patriarca muchacho que recordaba cerca de sus ojos, que a veces brillaban como lágrimas (...) Su herencia es un manojo de tangos, los más nuestros. Su herencia es la palabra fácil y es el recuerdo bueno. Su herencia es un clima de barrio que fue suyo, donde la noche —en el pescante— contempla al hombre gris que chicotea el látigo en la diestra. Su herencia es esto tierno que tenemos de nuevo florecido, porque también miramos atrás —Homero Manzi— y te encontramos de nuevo en la vidriera, mirando como llueve en un otoño".

En la sesión del 10 de mayo de 1951, la Cámara de Diputados, presidida por Héctor J. Cámpora, antiguo compañero de las luchas universitarias, homenajeó a Manzi. El autor del

proyecto fue el diputado peronista John William Cooke, quien hizo uso de la palabra en primer término. "Manzi —expresó el legislador por la Capital— cantó en el tango la poesía de la clase humilde, a la que casi un siglo de dominio de la oligarquía había convertido en una desheredada a la que sólo se convocaba teórica y espaciadamente para legalizar la continuidad de los poderes económicos en el manejo de los comandos del país.

"Como era un auténtico creador —es decir, que aprendía por intuición lo que la masa conocía por instinto— comprendía que por encima de un escepticismo, que era sólo despecho por no ver llegada la oportunidad de hacer cumplir sus imperativos, el hombre argentino mantenía la perennidad de sus altos valores: el sentido del tiempo, el sentido del espacio, el sentido de lo telúrico, reflejados en las características que configuran lo más noble del alma argentina: el sentido de la igualdad, la fe en el porvenir, el culto nacional del coraje, el elogio de la amistad, el pundonor criollo.

"Todo eso nos lo dijo Manzi. No necesitó para ello hacer concesiones a lo guarango ni a lo baratamente sensiblero. No tuvo actitud de mojigatería ante el lunfardo, pero prescindió de él porque era otro su lenguaje. No trató tampoco, por vía de su cultura, de llevar la canción popular por el cauce muerto del culteranismo academizante. Se limitó, sencillamente a escribir con esa fluidez que emanaba de su inspiración fresca y de su destreza eximia.

"A la dignidad de la forma añadió la dignidad del tema. El tango y la milonga se prestan para que se despeñen por el terreno de lo vulgar —y a veces de lo innoble— quienes carecen de capacidad y vuelo. Manzi reaccionó contra ese tango desteñido y decadente, relato monocorde de derrotas sufridas por hombres plañideros a manos de bellezas infieles. Por el contrario, cantó el tango y la milonga de lo nuestro con acento viril: *Otros se quejan cantando / yo canto pa' no llorar*, nos dice en uno de sus versos. Cantó a Buenos Aires con sus calles bordeadas de árboles umbrosos, sus patios abiertos en malvones y jazmines para darle entrada al cielo, sus arrabales rosados con

calles que a veces parece que son la simple prolongación de la pampa, y sus ocasos transitados por muchachas melancólicas y varones de ley (...) Expresó con clara fuerza poética todo lo que encierra de belleza la magia de ese paisaje, que ya había cantado Carriego en tono menor y que Borges esculpió en formas diamantinas que superan el color local para darle significación universal."

El diputado Eduardo Colom, también compañero del yrigoyenismo y entonces militante de las filas oficialistas, señaló que adhería al homenaje a su viejo amigo — entre otras cosas — porque "él también, como el gran Homero, tenía que relatar las hazañas de su época, y lo hizo con el verbo sencillo y encendido que lo caracterizaba".

A medio siglo de distancia, cuando la división argentina de aquellos años casi ha pasado al olvido, llama la atención que ninguno de sus antiguos correligionarios del radicalismo pidiese la palabra para adherir al homenaje, en especial si se tiene en cuenta que en la bancada de la UCR había figuras como Arturo Frondizi y Francisco Rabanal (este último compañero de banco en el Colegio Luppi) y ambos partícipes en las tenidas de los duros años del yrigoyenismo en la década de los treinta. La enconada división de la Argentina de entonces no permitía desviaciones, ni siquiera una tan módica como participar en el recuerdo de un poeta con quien, además, había compartido antiguas luchas políticas con muchos de ellos. Pero era un expulsado de la UCR y se había atrevido a acercarse al gobierno. Un traidor. Y el bloque optó por el silencio.

Por último, Cátulo Castillo, con música de Aníbal Troilo, en 1961, al cumplirse diez años de la muerte de Homero, escribió los versos de un tango de homenaje a la antigua amistad, que resultaría el paralelo de *Discepolín* respecto de Discépolo. Se trata de *A Homero*. En ese poema, Cátulo señala:

Fueron años de cercos y glicinas,
de la vida en orsai, del tiempo loco,[182]
tu frente triste de pensar la vida
tiraba madrugadas por los ojos.
Y estaba el terraplén y todo el cielo,
la esquina del zanjón, la casa azul
todo se fue trepando su misterio
por los repechos de tu barrio sur.

Vamos, vení de nuevo a las doce,
vamos, que está esperando Barquina,
vamos, ¿no ves que Pepe esta noche,[183]
no ves que el viejo esta noche
no va a faltar a la cita?
Vamos, total al fin nada es cierto,
y estás hermano despierto
juntito a Discepolín.

Ya punteaba la muerte su milonga,
tu voz calló en adiós que nos dolía,
de tanto andar sobrándole a las cosas
prendida en un final falló la vida.
Ya sé que no vendrás, pero aunque cursi,
te esperará lo mismo el paredón,
y el tres y dos de la parada inútil
y el fraternal rincón de nuestro amor.

El resto es el mito.

---

182. Alguna vez le pregunté a Cátulo si al decir *tiempo loco*, se refería a los "locos veinte". Me dijo que en realidad al escribir los versos él había recordado la época en que era común oír que alguien dijera: *¡Calor, eh. Tiempo loco!* Y que Manzi y él durante mucho tiempo se habían burlado de la expresión, saludándose de ese modo. "Un guiño, al amigo", completó.

183. Pepe es José Razzano y al mencionar al viejo, obviamente, está hablando de su padre: José González Castillo.

Índice onomástico

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

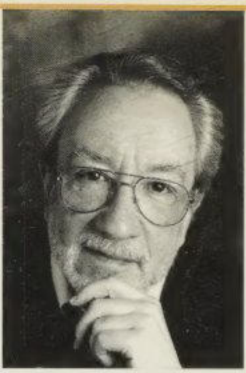
U

V

W

Y

Z



Horacio Salas nació en Buenos Aires. Poeta, ensayista e historiador, ha publicado más de treinta títulos. Entre sus libros de poesía se destacan *Memoria del tiempo* (1966), *Mate pastor* (1971), *Cuestiones personales* (1985) y, entre los ensayos, *La poesía de Buenos Aires* (1968), *La España barroca* (1978), *Borges, una biografía* (1994) y *El Centenario* (1996). Su libro *El tango*, una historia social de la música de Buenos Aires, ya ha alcanzado nueve ediciones y ha sido editado con gran éxito en diversos países. Su obra ha sido traducida a trece idiomas y ha obtenido los premios Nacional y Municipal, tanto en ensayo como en poesía. Ha ejercido el periodismo radial, escrito y televisivo, y también la docencia universitaria. Fue Secretario de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y es miembro titular de la Academia Argentina de la Historia, la Academia Nacional del Tango y la Academia Porteña del Lunfardo. Actualmente se desempeña como Director del Fondo Nacional de las Artes y ha sido condecorado por el gobierno francés con la orden de *Chevalier des Arts et des Lettres.*

HOMERO MANZI

y su tiempo

Homero Manzi fue el renovador de la poesía del tango y el primero en aportar metáforas de linaje literario a la música popular. Obras como *Malena, Fuimos, Ché bandoneón, Sur* o *Barrio de tango,* son clásicos que ya forman parte de la memoria colectiva de los argentinos.

Pero en su vida el tango no constituyó una actividad excluyente; por el contrario, Manzi fue agitado por pasiones múltiples: la política, el cine, el periodismo, el teatro, la radio, la noche, el juego y el amor. Desde muy joven militó activamente en el yrigoyenismo y abogó por la Reforma Universitaria. Fundador de la productora cinematográfica Artistas Argentinos Asociados, fue responsable junto con Ulyses Petit de Murat de los guiones de algunos hitos de la filmografía nativa, como *La Guerra Gaucha, Su mejor alumno* y *Pampa Bárbara.*

Horacio Salas traza la biografía de Manzi en el marco del contexto histórico en el que le tocó actuar. Sigue al autor de *Romance de barrio* desde su nacimiento en Añatuya, Santiago del Estero, en 1907, relata su juventud en el barrio de Boedo, analiza su actividad política, pasa revista a su obra poética y evoca sus grandes amistades, sus amores, su humor, sus lecturas y su vida cotidiana, en un libro que es también la historia de una época.

ISBN 950-15-2244-X

9 789501 522440

60100110

Javier Vergara Editor

GRUPO ZETA